EL ARTE DEL TERCER REICH

PETER ADAM

Lectulandia

Medio siglo después de la derrota del Tercer Reich de Adolf Hitler, el arte oficial del régimen nacionalsocialista sigue siendo un misterio. Pocas personas han visto después de 1945 las polémicas obras de este sombrío período ; muchas quedaron destruidas al final de la segunda guerra mundial y casi todas las que sobrevivieron permanecen ocultas y sólo historiadores y especialistas en arte tiene acceso a ellas.

Con *El arte del Tercer Reich*, Peter Adam, que creció en Berlín bajo el nacionalsocialismo y trabajó más tarde varios años en Inglaterra como productor de documentales para la BBC, vuelve a Alemania para reconstruir la historia de las artes plásticas de un período crucial en nuestro siglo.

Este libro analiza sus complejas ramificaciones, el encadenamiento de causas y efectos que desembocó en un estilo tradicionalista, vinculado a la naturaleza, a la familia y a los sentimientos patrióticos, y que llevó a la condena radical del arte de vanguardia, que el Tercer Reich asociaba a las grandes ciudades, al espíritu cosmopolita y a la decadencia de toda una civilización. La pintura, la escultura, la arquitectura, el cine y las demás artes se vieron obligadas a ser portavoces ideológicos del régimen, con objeto de adaptar colectivamente la mentalidad de los alemanes a los designios nazis. La arquitectura, según Hitler, era la expresión más contundente del poder político absoluto y fue esta idea la que abonó los fantásticos proyectos de reforma urbanística que concibió para Múnich, Berlín, Nuremberg y muchas otras ciudades alemanas. Hitler fue además el perfeccionador de un arte apenas conocido hasta entonces : el arte de manipular los sentimientos de las masas, un arte que supo aplicar con astucia a las gigantescas manifestaciones oficiales y a grandes acontecimientos deportivos como los Juegos Olímpicos que se celebraron en Berlín en 1936. Uno de los principales cometidos del presente estudio es averiguar cómo se puso en práctica este arte en un escenario presidido por construcciones de inspiración colosalista.

En el curso de sus investigaciones, Adam visitó los almacenes secretos de Estados Unidos y Alemania y tras consultar las publicaciones de la época, no siempre en buen estado, seleccionó las 321 ilustraciones de este libro,

que es, hoy por hoy, la antología más representativa del arte bajo el nacionalsocialismo ; un arte que, según comienzan a admitir ya los estudiosos, es una fuente fundamental de información sobre un régimen tan violento como confuso y todavía rodeado de incógnitas.

Peter Adam

El arte del Tercer Reich

ePub r1.0
Titivillus 22-03-2026

Título original: *An of the Thud Keich*
Peter Adam, 1992
Traducción: Antonio Prometeo Moya
Ilustraciones: Uta Hoffman

Editor digital: Titivillus

Digitalización y OCR para Epublibre

Escaneo y pdf: Armauirumque

OCR y primera edición digital en epub: Elumbriel

Primera edición en Epublibre, 22-03-2026
ePub base r2.1

INDICE

INTRODUCCIÓN
Capítulo 1
EL MITO NÓRDICO:
LA IDEOLOGÍA NACIONALSOCIALISTA
Capítulo 2
LOS MAESTROS
DE CEREMONIAS
Capítulo 3
LA PRACTICA DE LA IDEOLOGÍA
NACIONALSOCIALISTA

Capítulo 4
EL MOMENTO CRITICO
Capítulo 5
EL ARTE
DE LA SEDUCCION

Capítulo 6
LAS GRANDES EXPOSICIONES
DEL ARTE ALEMÁN

Capítulo 7
LA EXPOSICIÓN
DE ARTE DEGENERADO
Capítulo 8
LA VISUALIZACIÓN
DE LA IDEOLOGÍA
NACIONALSOCIALISTA
Capítulo 9
LA ESCULTURA
Capítulo 10
HITLER
Y LOS ARQUITECTOS

Capítulo 11
LAS CIUDADES
DE HITLER
Capítulo 12
EL ESTILO AUTÓCTONO
Capítulo 13
EL FALSO AMANECER
DE UN ARTE NUEVO

APÉNDICES
CRONOLOGÍA
ABREVIATURAS
NOTAS
BIBLIOGRAFÍA
AGRADECIMIENTOS
INDICE
CRÉDITOS FOTOGRAFIÁS

INTRODUCCIÓN

Es poco lo que se sabe sobre el arte del Tercer Reich (19331 945). el periodo durante el que Adolf Hitler gobernó Alemania en nombre del nacionalsocialismo. Sobre su historia política se han escrito muchos libros, pero muy pocos sobre el arte que produjo. Las polémicas que suele suscitar la exposición de cualquier grupo de obras de esa época revelan que los políticos, un amplio sector de la población y más de un historiador de arte siguen sin saber nada acerca de la naturaleza y esencia del arte de la Alemania de los nacionalsocialistas.

En términos generales se da por sentado que este arte, a pesar de su fuerza de convicción, por su baja calidad no merece la atención de los historiadores, y muy pocas historias del arte mencionan esta época. Son muchos los que hacen suyo el juicio de Nicolaus Pevsner de que «pronunciar una sola palabra ya es decir demasiado» Alemania ha escondido bajo la alfombra todo un capítulo de su historia cultural.

Muy pocos han visto las obras: muchas desaparecieron durante los bombardeos y, en los últimos meses de la guerra, los nacionalsocialistas escondieron una cantidad considerable en refugios antiaéreos. Cuando llegaron los norteamericanos en 1945, encontraron todo un arsenal de pinturas, esculturas, muebles antiguos e incluso alfombras. Casi todo el llamado arte oficial se envió a Estados Unidos, donde el Ministerio de Defensa lo puso a buen recaudo. Una comisión formada por historiadores de arte y funcionarios del Estado acordó que ninguna obra que contuviera una esvástica o cualquier otro símbolo nazi se devolvería a Alemania. El Estado norteamericano tuvo guardadas unas 800 obras totalmente provocativas en una cámara de Washington custodiada por el ejército. En 1950 se devolvieron a Alemania 1659 obras; en 1986, 6-255.

Estas obras, sin embargo, permanecen escondidas en un almacén de la Aduana de Múnich. Alemania no tiene un Ministerio de Cultura nacional y. dado que cada gobierno autónomo se ocupa de sus propios asuntos culturales, el Ministerio de Hacienda se responsabilizó de las obras. El arte nacionalsocialista sigue siendo un tema delicado para el Estado alemán. Sólo se permite verlo a los historiadores de arte y a las personas con

«interés profesional auténtico». Pocos han aprovechado la oportunidad. Son muchos los interesados en marginarlo fingiendo que no existe.

Amo Breker, El guardián

Ningún museo alemán ha manifestado hasta el presente el deseo de exponer las obras en cuestión, aunque se está gestionando la posibilidad de que el Museo de Historia Alemana, fundado hace poco en Berlín, se haga cargo de las mismas. Mientras tanto, los cuadros, todavía con sus marcos dorados y algunos con una etiqueta que dice •Adquirido por el *Führer*», aguardan su destino. Existe un catálogo, escrito a mano, que podría proporcionar alguna información relativa a fechas o a los antiguos propietarios de las obras, pero está celosamente escondido y vigilado.

Washington guardaba además muchísimas pinturas «de guerra» realizadas por los soldados durante el conflicto. Casi todas, al menos las que no abordaban temas manifiestamente nacionalsocialistas, se han devuelto también a Alemania. Se conservan en un lugar más apropiado, el Museo del Ejército de Ingolstadt. Tampoco pueden verse. El director del

museo quiso exponerlas, pero el Ministerio de Hacienda frenó la iniciativa: es conveniente que una herencia tan lamentable se mantenga fuera del alcance y de la opinión del público.

Los enfoques simplificadores del arte de la época han degenerado en clichés y el silencio ha contribuido a la creación de una leyenda; según ciertos rumores, hay tesoros nacionalsocialistas escondidos en las cámaras secretas de los museos. La imaginación se ha desatado La ausencia generalizada de información ha hecho que caigan en el olvido los pintores y escultores que antaño estaban en boca de todos. Es casi imposible averiguar qué obras se difundieron mediante postales, fotos y carteles. Y quiénes compraron las pinturas. «¿Son obras de arte o documentos históricos?» Unos piensan todavía que contienen un poder maligno capaz de resucitar el pensamiento nacionalsocialista. Otros temen que puedan volver a seducir a un amplio sector de la población. La polémica estalla con facilidad Se cree que exponer estas obras es ofender a los artistas desterrados por el régimen de Hitler; pero también gana terreno la opinión de que interesa conocer el arte nacionalsocialista y valorarlo en su contexto político, pues no se puede juzgar únicamente desde un punto de vista estético.

El arte del Tercer Reich es difícil, complejo y controvertido. Ya se trate de la pintura, la arquitectura, el cine, la literatura o la música, no se puede estudiar del mismo modo que el arte de otros períodos

Pocos regímenes políticos de doce años escasos de duración han deformado tanto la psicología de un país como el régimen nacionalsocialista. Entre 1933 y 1945, la palabra «cultura» fue la clave operativa, la contraseña de este régimen. «El Estado de Adolf Hitler se ha hecho cargo de todas las manifestaciones artísticas, pasadas y presentes», afirmaba la revista *Wellkunst [Arte Internacional] «* para integrarlas en el ideal sublime del *Volk*[1]» *Volk* era una de las palabras clave de la filosofía nacionalsocialista; significaba «pueblo y nación», toda la población y la raza alemanas.

El arte se consideraba una herramienta fundamental para la construcción del nuevo Reich y el hombre nuevo. Objetivos políticos y expresión artística se identificaban. «El estado moderno ha emprendido una cruzada cultural y quiere ejercer su dominio sobre las artes. Ello significa que el pintor, el escultor, el poeta y el músico deben

comprometerse Sus obras deben servir al pueblo», afirmaba el escritor Ludwig Eberlein[2].

La cultura adquirió un significado místico. «El arte es una noble misión. Los elegidos por el destino *[Vorsehung]* para dar expresión al alma de un pueblo, para que éste hable mediante la piedra o se manifieste con sonidos, viven poseídos por una fuerza suprema, soberana y omnipresente. Se les entienda o no, se expresarán en un lenguaje articulado. Y sufrirán penalidades sin cuento para no ser desleales a la estrella que les guía desde su propio interior».[3]

La misión del arte durante el Tercer Reich era imponer una filosofía nacionalsocialista de la vida. Tenía que formar el intelecto y la opinión de los ciudadanos. Hitler dijo: «El arte ha sido siempre la expresión de una experiencia ideológica y religiosa y al mismo tiempo la expresión de una voluntad política».[4]

Georg Sluyterman von Longeweyde. La familia En la construcción un Estado, la familia la unidad más, pequeña, pero también la más preciada» Adolf Hitler

El 23 de marzo de 1933. en el Reichstag de Berlín, poco después de subir al poder, Hitler esbozó ante los parlamentarios los objetivos y tareas del nuevo gobierno: «El gobierno del Reich llevará a cabo una purga moral absoluta que comportará al mismo tiempo la purificación de la vida

pública. Todo el sistema educativo, el teatro, el cine, la literatura, la prensa y la radio se emplearán como medios dirigidos a este fin».

Hitler solía pronunciar discursos culturales que repetían hasta la saciedad las mismas ideas. En Nuremberg, el 11 de septiembre de 1935, durante la celebración del Día Nacional del Partido, volvió a subrayar en un largo discurso el vínculo que había entre la política y las artes. La *Kulturtagung* [sesión, conferencia cultural] se convirtió en un rasgo típico de los mítines anuales de Nuremberg, y las pronunciadas por Hitler en 1937 y 1938 fueron particularmente relevantes[5]. Cada vez que se inauguraba la «Gran exposición de arte alemán», que se celebraba en Múnich todos los años. Hitler aprovechaba la ocasión para pronunciar altisonantes discursos sobre la política cultural de los nacionalsocialistas. Sólo al comenzar la guerra delegó la inauguración de exposiciones en su ministro de Propaganda. Joseph Goebbels[6].

Los nacionalsocialistas descubrieron que el arte no sólo podía ser vehículo de mensajes políticos, sino que además era un medio perfecto para crear y manipular sueños y deseos. Podía programar las emociones de la población y dirigir su conducta.

Las ideas hitlerianas sobre el arte no surgieron de la noche a la marta na En Mi lucha [Mein *Kampf*], libro escrito en los años veinte, mucho antes de que llegara al poder. Hitler había plasmado ya su convicción de que el arte moderno era fruto de espíritus enfermos producidos por una raza degenerada. El enemigo del ario resplandeciente era el semita sombrío. Falto de creatividad, movido sólo por intereses comerciales, el judío era el enemigo número uno de la cultura, el parásito exento de idealismo y de raíces culturales:

> *El judío, pese a sus aparentes cualidades intelectuales, no posee cultura auténtico y menos aún cultura propia. Pues el simulacro de cultura que el judío posee actualmente es propiedad de otros pueblos y se ha echado a perder en sus manos. Al juzgar la actitud del judaísmo ante el problema de la cultura humana, una característica fundamental que no hoy que perder de vista es que jamás ha existido y que por tanto hoy tampoco existe un arte judío; y, sobre todo, que las dos artes soberanas, la música y la*

arquitectura, nada original deben al judaísmo. Lo que el judío sabe hacer, en el terreno artístico, o es expurgación o es expolio intelectual[7].

Fritz Erler. Las Bellas Artes (mural. detalle)

La obsesión de Hitler por el judío era incesante. Todas las ideas que expresó en sus primeros escritos reaparecieron en discursos posteriores, en los que repetía sin cesar la misma canción: «Los Judíos, totalmente infectos de capitalismo y actuando en consecuencia, jamás han tenido ni tendrán un arte propio[8]». En el Día Nacional del Partido de 1938. manifestó: «Sabemos que cuando un judío comprende el arte ario alemán es porque corre por sus venas, por suerte o por desgracia, una gota de sangre alemana. Esta gota empieza a oponérsele. (…) La masa judía es, como raza, culturalmente infecunda. Por este motivo le seduce más el arte de los negros que las obras, culturalmente superiores, de las razas creativas de verdad[9]».

La raza alemana tenía una misión educativa, afirmaba Hitler. El ario pasaba a ser custodio de la cultura y su misión era fecundar al resto de la humanidad con nuevos conceptos culturales. «La cultura humana que actualmente tenemos ante nosotros, los frutos del arte, la ciencia y las

técnicas, es. casi en su totalidad, resultado del poder creativo de los arios[10]», había dicho Hitler en Mi *lucha*. Se sentía «obligado, en consonancia con la Voluntad Eterna que rige el universo, a estimular el triunfo de los mejores y más fuertes, y a exigir la sumisión de los peores y más débiles. (…) Cultura y civilización están indisolublemente vinculadas a la existencia del ario. Su extinción o su decadencia volverían a sumir al mundo en las tinieblas de las épocas sin cultura[11]».

Hitler subrayó siempre que la Antigüedad era la verdadera precursora del arte alemán. «La lucha actual comporta objetivos muy grandes, pues la cultura que boy combate por su existencia es una cultura milenaria y que abarca tanto lo griego como lo alemán».[12] «Pues así como la época de Pericles se nos presenta encarnada en el Partenón, el bolchevismo actual se nos presenta encamado en la mueca cubista[13]» Se preocupaba mucho por vincular el judaísmo con su otro enemigo, el marxismo. «El mundo burgués es marxista. (…) El marxismo se propone por sistema entregar el mundo al judaismo».[14]

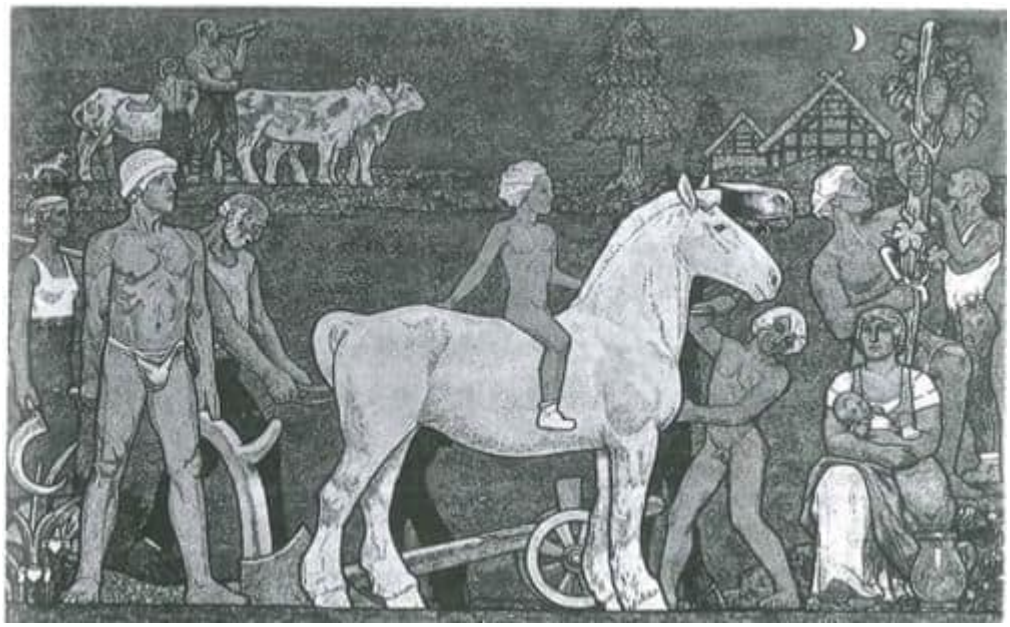
Las antítesis como, por ejemplo, burgués y artista. *Volk* y *Führer*, superhombre y paria, viril y afeminado, ario y judío se subrayaban de continuo para reafirmar el concepto hitleriano de raza superior.

Hitler exigía del arte un modelo artístico para esta raza. Pedía una belleza aria capaz de purificar el cuerpo y el alma alemanes. La función del arte consistía en «crear imágenes que representen criaturas divinas, no híbridos del hombre y el mono. (…) El arte debe ser profeta de lo bello y lo sublime y defender por tanto lo que es a la vez saludable y natural El culto al primitivismo no es expresión del alma ingenua y sin mancilla, sino de la corrupción absoluta y de la degeneración morbosa[15]».

El Ministerio de Educación y Ciencia publicó en 1937 un folleto en que d doctor Reinhold Krause, un destacado pedagogo, decía que «el dadaísmo, el futurismo, el cubismo y otros ismos son la flor ponzoñosa de una planta judeoparasitaria que ha echado raíces en suelo alemán (…) Sus productos son la prueba más contundente de que la cuestión judía necesita una solución radical[16]».

Al inaugurar en 1937 la gran galería de Múnich y la primera «Gran exposición de arte alemán» que se celebró en ella. Hitler dijo. «Subnormales y deformes, mujeres que sólo inspiran asco, hombres que más bien parecen animales, niños que. de estar vivos, se considerarían

malditos de Dios. (…) No hay sitio para tales obras en este lugar[17]». Afirmaciones como ésta revelan que uno de los principios de que partía el nuevo arte alemán consistía en suprimir a un sector de la especie humana.



Fritz Erler. La tierra (mural, detalle)

El círculo de las fórmulas simplistas se cerraba con suma facilidad. Hitler vinculaba internacionalismo y judaísmo. Internacionalismo significaba también arte moderno, y arte moderno significaba ciudades grandes. El arte auténtico, por otra parte, se vinculaba con el campo, con la salud y por encima de todo con el *Volk* alemán «Descubriremos y estimularemos a los artistas capaces de plasmar en el Estado nacional alemán la imperecedera impronta cultural de la rara alemana», dijo Hitler. «Esto es lo que al final conducirá a un orden social en que los grandes valores eternos de un pueblo se reconocerán de modo visible, y que con claridad expresará su celo por la vida comunitaria y en consecuencia por la vida de los individuos» (…) Todas las grandes creaciones culturales del hombre han surgido como hazañas creativas de la conciencia de una colectividad y, por consiguiente, en su origen y en la imagen que ofrecen son expresión del alma y de los ideales de la colectividad[18]».

Pagino del libro infantil nacionalsocialista titulado Desconfiad de listos y judíos «El alemán es un hombre orgulloso / que sabe trabajar y combatir / Es valiente y es hermoso. / por eso el judío le ha jurado odio eterno» «Este es el judío, / como enseguida se advierte, / el bandido más grande de todo el pal» / Se cree muy guapo / pero es feo y desagradable»

«Los agricultores hacemos limpieza a fondo Votamos la Lista 2 a los nacionalsocialistas»
(cartel de propaganda electoral)

Arno Breker, Valor (detalle) «Quien no sabía o percibía en todos los pensamientos secciones, acontecimientos y, en términos generales, en la vida de la nueva Alemania, que el pueblo alemán posee un espíritu nuevo, tenía que verlo en estas obras, en su con tenido y en su estilo» - Werner Ritich

Arno Breker, Gracia (detalle) «El arte debe ser el profeta de lo bello y lo sublime, y defender por tanto lo que es a la vez saludable y natural» - Adolf Hitler

Georg Kolbe. Pareja (1937)

El arte de esta cultura racialmente pura tenía que superar las diferencias de clase y cohesionar a la nación en una comunidad orgánica de ciudadanos que participasen de los mismos ideales Tenía que vincular a los individuos con la nación. La única Justificación del arte era la colectividad, del mismo modo que el objeto de la arquitectura y los mítines multitudinarios era fundir a los ciudadanos en una experiencia colectiva. Suprimía el deseo individual de tantear, experimentar e investigar, y en su lugar recetaba soluciones y fórmulas ideológicas dictadas desde arriba. El pensamiento justo se difundía por todas partes. «El pensamiento justo es la base de la acción justa. (…) La revolución nacionalsocialista es una revolución del pensamiento. Su grandeza radica en que ha destronado al pensamiento individual, que nos gobernaba desde hacía siglos, y en su lugar ha puesto el pensamiento colectivo, que nos proporciona una base y unas posibilidades expresivas nuevas», escribió el secretario de prensa del Ministerio de Información**[19]**.

Cartel de la Organización de Ayuda a las Madres y la Infancia (Hacia 1935) «Alemania crece gracias a la fortaleza de las madres y la salud de los niños»

La revolución hitleriana era tanto cultural como política. Hitler convenció a los ciudadanos de que el arte era de capital importancia para su liderazgo. «Ninguna época puede afirmar que se haya eximido de la obligación de fomentar el arte, pues si lo hiciera perdería no sólo la capacidad para la creación artística, sino también la capacidad para comprender y experimentar el arte. (…) El artista creativo educa y perfecciona con sus obras el juicio estético nacional».**[20]**

Nunca se cansaba de invocar el alma y los ideales del pueblo; la palabra «alma» [Seele] ocupaba un lugar fundamental en sus discursos. Traducía los sentimientos, las cualidades interiores que, según los nazis, sólo los alemanes poseían.

Pocas veces prometió Hitler un mundo mejor, materialmente hablando. Aun así, no se refería a unas condiciones de vida más seguras, sino a un sentido de la vida más profundo. No se construían nuevos edificios para enriquecer a los ciudadanos, sino para estrechar sus vínculos con la tierra. El objetivo de las nuevas fábricas no era elevar los salarios, sino crear una vida laboral más sana, con trabajadores más fuertes al servicio de la nación. Las excursiones en grupo no se practicaban sólo por entretenimiento: el objetivo básico era unir a las personas y educarlas. ¡Parecía todo tan civilizado!

Esta apelación a lo mejor de las personas en un mundo de creciente materialismo seducía a una nación que tenía un alto concepto de los

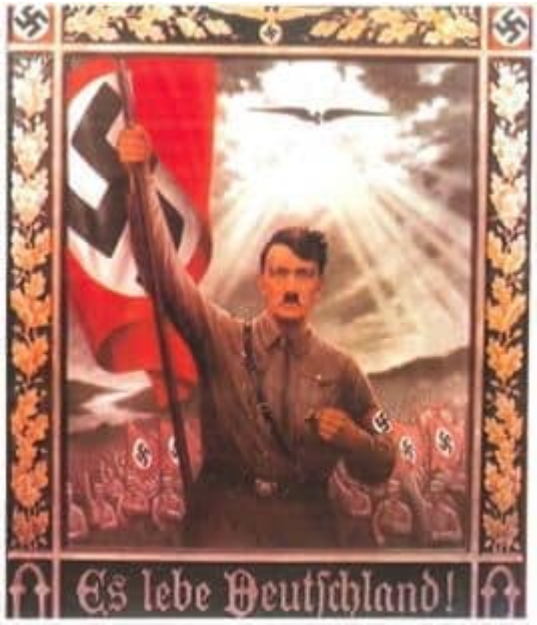
valores culturales y morales, y Hitler era artista y protector de las artes. Recordaba continuamente su faceta de pintor y arquitecto.

La nación entera vuelve a caminar unida y sin dilación hacia la luz. ¿De dónde procede esa luz? Procede de las entrañas mismas del pueblo alemán, de nuestros mayores, de los campesinos, cuya sangre sigue ligada a la tierra. (…) Pero, por encima de todo, procede de un hombre, un hombre que mantuvo pura su alma, un hombre a quien no han corrompido la educación ni la cultura degeneradas como a tantos millones de compatriotas; esa luz procede de Adolf Hitler», escribió Robert Böttcher. presidente de la Asociación de Profesores de Bellas Artes[21].

Cartel «El NSDAP protege a la nación. Ciudadanos, si queréis ayuda y consejo, dirigíos a la sede local del partido»

Sellos conmemorativos:
Fila superior, izquierda y derecha: Esvásticas; centro: Defensa Antiaérea.
Fila central: Casa del *Führer* y Casa del Arte Alemán, Múnich.
Fila inferior: Centenario de los Ferrocarriles Alemanes (1835-1935)

Hubert Lanzinger, El abanderado



K Stauber. «Alemania vive» (cartel de los años 30)

Hermann Otto Hoyer. Miembro de la SA rescatando
al camarada herido en la calle (1933)

H . Schultes, «¡El pueblo en pie! Vota la Lista 9» (cartel de 1930))

Hitler quería forjar un hombre nuevo transformando la cultura. «La época actual está creando un modelo humano de nuevo curto. Hombres y mujeres serán más sanos y fuertes, habrá sentimientos vitales distintos y una manera diferente de gozar de la vida. Nunca estuvo la humanidad tan cerca del mundo antiguo como en nuestros días en lo que afecta a las

formas exteriores y el talante espiritual».[22] Según Walter Benjamin, «el fascismo es la estetización de la política» El importante papel que jugaba el arte en la política alemana hizo que ésta resultara atractiva a muchas personas. Le daba un falso rostro humano. Los ciudadanos cerraban los ojos ante los aspectos más horribles del régimen y se regodeaban ante su fachada artística: una forma incruenta de asumir el control de toda la cultura de un país. «Quien quiera ganarse a la masa tiene que conocer la llave que abra la puerta de su corazón», escribió Hitler en *Mi lucha*. «No lo hará con objetividad, o lo que es lo mismo, con debilidad, sino con fuerza de voluntad y energía. Sólo se puede ganar el alma de un pueblo si, además de luchar encarnizadamente por los propios objetivos, se destruye al mismo tiempo a quien sostiene lo contrario».[23]

Soldados (cubierta de un libro infantil para colorear)

La doctrina nacionalsocialista se introdujo en casi todos los cuadros, películas, sellos, edificios públicos, juguetes infantiles, viviendas particulares, anécdotas y costumbres, carteles municipales, canciones y poemas que se enseñaban en los colegios, incluso en los muebles y enseres domésticos. La infiltración cultural en todas y cada una de las esferas de la vida no cesó en ningún momento. Unas veces era sutil y hablaba al inconsciente, otras era brutal y se basaba en d miedo. A punto estuvo de lavar el cerebro a toda la población «El triunfo de una concepción del mundo revolucionaria será siempre completa y definitiva a condición de que la nueva concepción del mundo, en caso de que sea posible, se enseñe a todos, y a condición de que. en caso de que sea necesario, se obligue a todos a aceptarla. (…) En todo gran movimiento realmente revolucionario, la propaganda tendrá que difundir primero la idea de dicho movimiento.

(…) cuanto más rápido e intensivo sea el trabajo propagandístico (…) mejor, más fuerte y más poderosa será la organización que está detrás».[24]

Franz Triebsch. El *Führer* (1941)

CAPITULO 1
EL MITO NÓRDICO:
LA IDEOLOGÍA NACIONALSOCIALISTAEL MITO NÓRDICO:
LA IDEOLOGÍA NACIONALSOCIALISTA

La elevada civilización de los hindúes. Persas. Griegos y romanos. Fueron obras indoeuropeas reveladoras del espíritu creativo del norte. (…) incluso hoy sentimos cierta afinidad con las civilizaciones del mismo origen racial las demás razas tam bien levantaron civilizaciones. Pero si observamos las civilizaciones de la antigua china. Babilonia aztecas e incas. Experimentamos algo distinto. Aunque también son grandes civilizaciones. Nos resultan ajenas (…) no son de nuestra raza; transmiten un espíritu diferente. Nunca alcanzaron las elevadas cotas de las del espíritu del norte.

Programa docente de fas SS (Unidades de Defensa)[25]

El adjetivo «nórdico» se convirtió en la palabra clave de la teoría del arte nacionalsocialista. Pero lo nórdico no era únicamente lo relativo al norte de Europa. Este concepto se aplicaba también a las pirámides de Egipto, los templos griegos y las catedrales alemanas. Según los nazis, estos monumentos eran portadores de un contenido espiritual determinado por la identidad sanguínea. Biut (sangre), era otra palabra clave que se repetía sin cesar. La sangre alemana tenía que percibirse al parecer en todo el arte alemán. «No nos cabe la menor duda de que la creatividad cultural, desde el momento en que es la expresión más sensible de una inteligencia condicionada por la sangre, no pueden comprenderla y mucho menos apreciarla los individuos o las razas por cuyas venas no corre sangre del mismo origen».[26]

En un ensayo sobre Romain Rolland y el espíritu nórdico, un autor de la época trató de definir lo que significaba el Geist (genio, espíritu) alemán:

Encontramos el espíritu alemán allí donde viven personas de idéntica sangre nórdica Este parentesco comprende no sólo las Eddas y las *sagas nórdicas, sino* también *la profunda sabiduría de los hindúes y persas de la Antigüedad, y las obras de la Greda clásica. La obra gigantesca de Lulero, de Kant, de Fichte, Durero, Goethe. Schiller, Beethoven, Mozart, Federico II, Bismarck y Hitler, por mencionar sólo unos cuantos nombres de la larga lista de grandes Intelectos alemanes que conjuntamente han elevado lo germánico hasta lo alemán* [Germanentum in Deutschtum](…)

Sepp Hilz, El collar rojo

> *¿A qué llamamos «germánico»? A la emanación del alma, al mito nórdico, a la fe en el «cielo estrellado que nos cubre y en la ley eterna que mora en nosotros» [cita del Fidelio de Beethoven (Peter Adam)]. «Germánico» quiere decir supremos valores morales, conocimiento profundo de un destino trágico, afirmación exultante de un renacimiento. Ser «germánico» quiere decir sumergirse en la propia alma para escuchar la voz interior*[27].

La inmersión de Alemania en el fascismo había comenzado mucho antes de que Hitler llegara al poder. La creencia en el mito nórdico y en la superioridad de la raza germánica no era un invento reciente. Había toda una tradición en la que Hitler podía basar su patrioterismo provinciano.

«Lo alemán es sin duda maravilloso, pues es más bello que ninguna otra cosa», había dicho Richard Wagner en una carta a Friedrich Nietzsche.

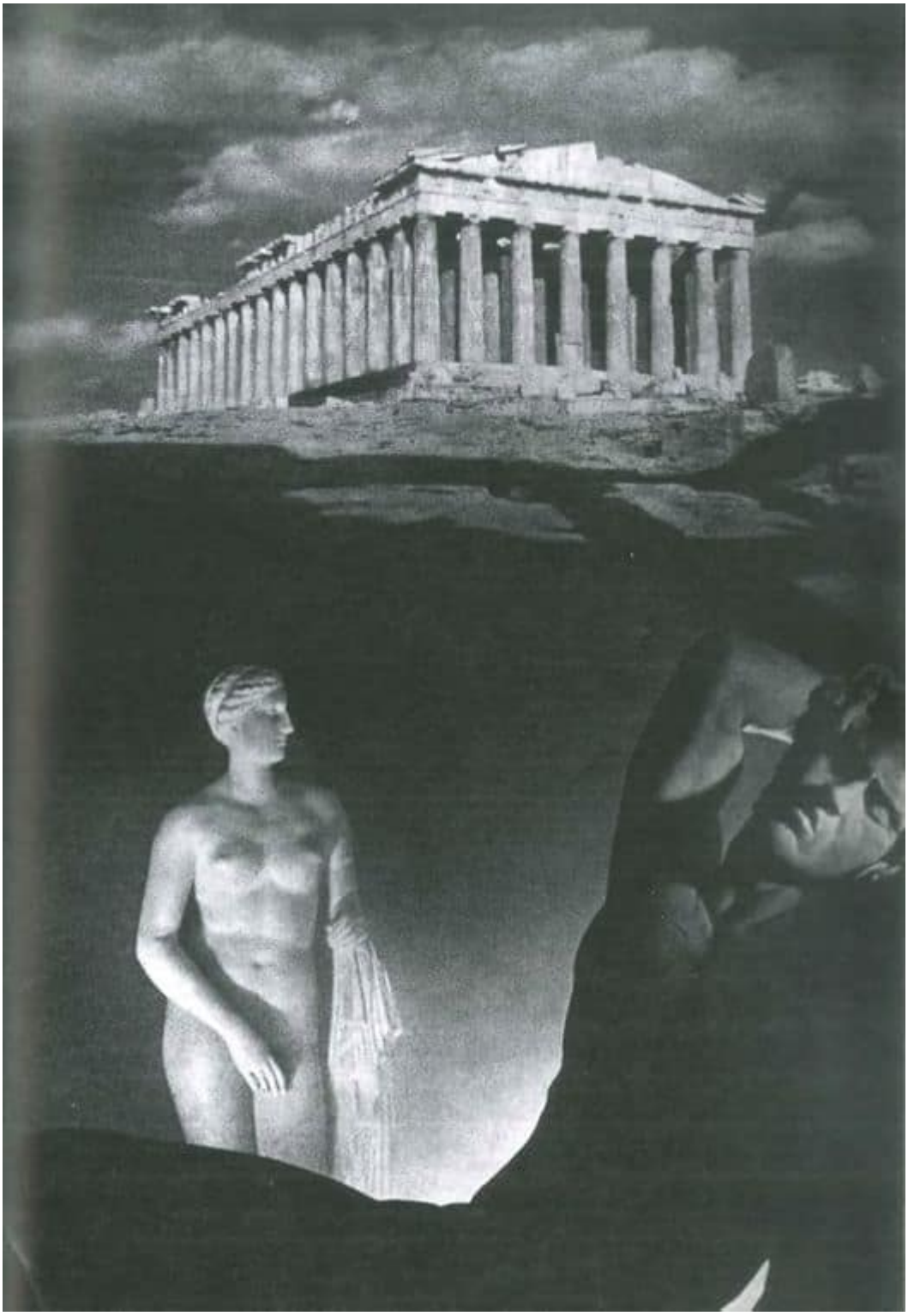
El terreno para que surgiera Hitler estaba abonado. Un destacado autor del Tercer Reich, Hermann Burte, había publicado en 1912 una novela titulada *Wiltfeber der Ewige Deutsche [Wiltfeber, el alemán eterno]*. El protagonista iba en busca de sus rafees alemanas y construía un mundo utópico basado en la vida campesina, pegado a la tierra germana. La novela tuvo mucho éxito

Proliferaban las asociaciones que fomentaban una utopía germánica. El jurista Willibald Hentschel propuso en 1923 la fundación de una colonia alemana racialmente pura, cuyo nombre. Mitgart. procedía de un legendario enclave ario.

Mitgart tenía que ser un «criadero» donde los héroes elegidos fecundaran a las vírgenes seleccionadas para producir una raza de élite. Hentschel, nacido en 1858, vivió lo suficiente para verse rodeado de honores nazis. Una organización llamada Artemanen quería revitalizar la fuerza de los campesinos y la idea de que la sangre campesina era noble y pura

La revista *Die Sonne, Monatsschrift für Nordische Weltanschauung und Lebensgestaltung (El Sol. revista mensual de filosofía y modo de vida nórdicos* que se publicaba en los años veinte, solía contener artículos sobre el arte y la raza. Según estos artículos, las figuras de Miguel Ángel, el superhombre de Nietzsche y el Fausto de Goethe eran gigantes de alma nórdica, capaces de enfrentarse a cualquier influencia oriental o latina).

Los nacionalsocialistas creían que su arte trascendería la historia. «El arte auténtico es eterno», afirmaba Hitler. «No sigue los dictados de la moda; es como una revelación que brotara de las profundidades del carácter esencial de un pueblo**[28]**».



Fotograma de Olimpiada (1936), de Leni Riefenstahl •El artista nórdico se ha caracterizado siempre por un Ideal concreto de belleza Ningún lugar como la Hélade para apreciar este ideal natural y poderoso» - Alfred Rosenberg

Hitler subrayaba sin cesar los vínculos con el pasado «Lo que caracteriza al artista realmente dotado es su capacidad para expresar ideas

nuevas con palabras ya existentes; para que posean un significado que trascienda las épocas deben contener valores eternos [*Ewigkeitswert]*». Cualquier cosa que sonara a valores germánicos o nórdicos se seleccionaba y se utilizaba para reescribir la historia. Las gestas de los Nibelungos. las Querrás de Religión, la Reforma habían sido batallas en pro del espíritu alemán y Hitler se consideraba el abanderado de la cruzada del presente (véase ilustración pág. 18). Durero y Holbein, las antiguas danzas y costumbres populares se incorporaron al vocabulario cultural de los nacionalsocialistas. La apropiación de los grandes nombres del pasado jugó un papel fundamental en su doctrina, ya que garantizaban la continuidad y legitimaban el régimen.

Ernst Dombrowski, Enrique el León «Si el pueblo lo acata / será útil en tiempo de necesidad donde el odio y la discordia inflaman a los héroes, / yo decido con seguridad y rapidez» - Edda

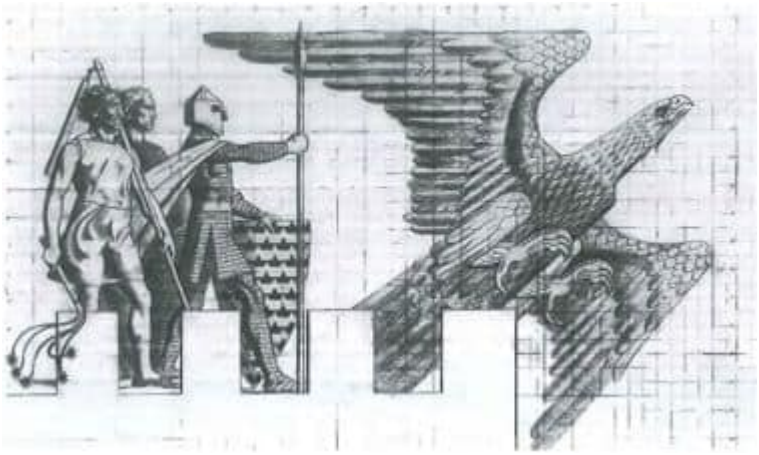
Jurgen Wegener. Juventud alemana (detalle)

Todo tendía a dar al nuevo sistema un falso valor eterno. Alfred Rosenberg, el teórico nazi más destacado, había dicho que «de la India aria (indoeuropea) procede la metafísica, de la Grecia clásica la belleza, de Roma el arte de gobernar y de Germania el mundo, la obra humana más elevada que existe[29]» Y si Grecia se interpretaba como un florecimiento de la civilización aria, lo mismo ocurrió con el Romanticismo, ya que los románticos habían buscado inspiración y orientaciones en Grecia y en la Edad Media. Algunos nacionalsocialistas, sin embargo, rechazaban el gótico. Rosenberg y el pintor y arquitecto Paul Schultze-Naumburg lo consideraban decadente, cultura judeocristiana. Los arquitectos preferidos de Hitler eran Friedrich Gilly y Kart Friedrich Schinkel, los artífices del clasicismo prusiano decimonónico, la más noble expresión de un arte alemán enraizado en la Antigüedad clásica. Según Hitler, los edificios de Schinkel, la Acrópolis de Atenas y la Cancillería del Reich construida por Albert Speer formaban parte de una misma tradición ininterrumpida. Pero los nacionalsocialistas no ensalzaron toda la producción de Schinkel; más bien eligieron lo que les interesaba Del mismo modo que de toda la pintura del siglo XIX habían seleccionado los cuadros costumbristas, rescataron las obras neoclásicas de Schinkel e hicieron caso omiso de su producción neogótica.

La exaltación del glorioso pasado alemán fue una de las muchas ideas que los nacionalsocialistas tomaron del siglo XIX. La vuelta a las raíces

germánicas fue uno de los temas preferidos por sus «pensadores». El ideólogo Houston Stewart Chamberlain, inglés de nacimiento, vinculaba a los alemanes con el mundo romano, y en una novela muy leída de Felix Dahn, *Ein Kampf um Rome [La lucha por Roma],* escrita en 1867, el origen de los alemanes se remontaba a la antigua Roma. La literatura se utilizó continuamente para difundir el culto a los antiguos germanos A principios del siglo XX se estimulaba la lectura de las leyendas alemanas, del *Cantar de los Nibelungos* y de las Eddas, y la moda prosiguió durante el Tercer Reich. En 1934 se fundó en Bremen una Academia de Arte Nórdico [Nordische Kunsthochschule].

También la idea de *Volk* databa de antiguo. Las tremendas transformaciones sociales y políticas acaecidas en Europa durante el siglo XIX habían desarraigado a los individuos e incrementado su sensación de aislamiento. La industrialización les había separado de la naturaleza. Revincular a los ciudadanos en una unidad *völkisch* [nacional racial] y restaurar los lazos con la tierra había sido una idea acariciada ya por los románticos. Muchos habían visto en la unificación alemana de Bismarck una simple medida política. Espiritual y culturalmente los alemanes seguían sintiéndose desunidos y estaban prontos a escuchar a cualquier profeta unitarista. La idea de un gran *Volk* alemán tuvo repercusiones Incluso entre los intelectuales, pero sobre todo entre los jóvenes, que por tradición solían inclinarse hacia la extrema izquierda o hacia la extrema derecha. Hacia principios de siglo, el Ideal y *ölkisch* había arraigado en Alemania; Hitler no tuvo más que introducirlo en su filosofía. Pero fue Hitler quien forjó el *mythos* del *Volk* alemán, el mythos capaz de materializar las aspiraciones de todos los que buscaban la conciliación general y la unificación. Y las artes jugaron un papel básico en la creación de este *mythos* del amanecer de una nueva cultura y civilización alemanas.



Wilhelm Dohme. Bastión contra el Este

La lucha entre modernidad y tradición también había comenzado mucho antes de que se convirtiera en una de las piedras angulares de la teoría artística nazi. «Los alemanes tienen un evangelio para todos los pueblos de la Tierra», había escrito Paul de Lagarde en 1866. Organizaciones poderosas, con cientos de miles de miembros, como la izquierdista Dürerbund (Liga Durero) y la derechista Alldeutsche Verband (Federación Pangermánica), habían entablado enconadas batallas ideológicas. En 1890, el grito de guerra de la Federación Pangermánica era: «Somos la raza superior. (…) “Alemania, despierta”.

El pintor Fritz Erler. cuya obra estaría profusamente representada en las exposiciones nacionalsocialistas, había fundado en 1899 una asociación de pintores. Die Scholle (El Suelo). En 1904 apareció una revista de divulgación, *Der Kunstwort [El Custodio del Arte]*, dirigida por Ferdinand Avenarius. Ambas, asociación y revista, pedían formas artísticas más idealizadas en que dominaran la belleza y los sentimientos nobles.

La expresión «arte degenerado» se había acuñado en una novela de Max Nordau. *Entartung* [Degeneración], de 1893. Las obras *Rembrandt ais Erzieher* [*Rembrandt* pedagogo] (1890), de Julius Langbehn, y Dürer *ais Führer [Durero caudillo*] (1928). de Langbehn y M. Nissen, y los escritos de Chamberlain se habían basado en Ideas racistas.

Wilhelm Dohme. Los agricultores ofrecen a Enrique el León los frutos del campo en señal de gratitud

A comienzos del siglo XX se experimentó un gran renacimiento artístico. Fue el principio de lo que muchos llaman arte moderno. La pintura, la literatura y la música se orientaron hacia la introspección para buscar no la belleza, según la entendía la tradición, sino la verdad. El sufrimiento humano en un mundo deshumanizado fue uno de los temas más recurrentes. Muchos se sintieron atacados por un arte que brotaba de lo que a menudo se ha asociado con la *Angst* (angustia metafísica) alemana. En 1911, el pintor Cari Vinnen publicó un manifiesto contra los «modernos»; lo firmaban 134 pintores. Los modernos, como es lógico, contraatacaron. Revistas como *Dei Sturm [La Tempestad]* (19101 932), de Herwarth Walden, abogaban por el arte de vanguardia. En 1919. la Galería Nacional de Berlín inauguró una amplia sala dedicada al arte vanguardista en que no sólo se expusieron obras de pintores pertenecientes a los grupos Die Brücke y Der Blaue Reiter, sino también de Braque y de Picasso.

Fueron muchos los que se revolvieron contra todo lo liberal o extranjero a raíz del humillante Tratado de Versalles que puso término a la primera guerra mundial. El impresionismo había obligado a reescribir casi por entero la historia del arte. El vanguardismo significó una conmoción para casi todo el mundo, en particular en el sur de Alemania, inmerso todavía en el provincianismo y el estilo Biedermeier. Mientras los intelectuales se embarcaban en experimentos artísticos de toda índole, muchos otros pensaban que el arte estaba distanciándose de la gente. El arte necesitaba cada vez más interpretaciones y explicaciones, ya no bastaba con contemplarlo y disfrutarlo. Se había vuelto elitista. Para la mentalidad provinciana y amante de la naturaleza que afloraba los buenos

tiempos del pasado, la pintura y arquitectura de vanguardia y los subproductos de la vida decadente de las grandes ciudades resultaban subversivos. Se acusaba a la burguesía urbana de antisocial, de dejarse fascinar por máquinas novedosas, de haberse descarriado por culpa de ideas extranjeras, de estar obsesionada por el dinero. Todo lo cual olía a revolución, a destrucción del orden tradicional. La sociedad tenía que defender los antiguos valores de nuevas revoluciones. Los grupos derechistas explotaron estos temores. Las voces que pedían una mano dura que pusiera orden subieron de volumen; todo estaba preparado para que Hitler entrara en escena.

Ya antes de la primera guerra mundial. Paul Schultze-Naumburg había impugnado el arte decadente de las ciudades y abogado por un estilo bucólico como el que gustaba en la Alemania meridional. Las teorías artístico-racistas, el antisemitismo y la ideología de «la sangre y la tierra» aparecían amalgamados en sus escritos. Cuesta hacerse una idea de hasta qué punto estaban obsesionados los ciudadanos por las cuestiones raciales. Schultze Naumburg llegó incluso a descubrir rasgos orientales en Lucas Cranach: «Cranach es muy instructivo; en él aparecen con frecuencia rasgos mongoloides. (…) Ignoramos de qué raza era Cranach, pero estamos convencidos de que además de poseer elementos nórdicos tenía algún rasgo racial asiático[30]».

Muchas de las opiniones artísticas de Hitler, sobre todo su tendencia a ver rasgos arios en la Grecia clásica y en la Edad Media, procedían de Schultze-Naumburg, quien veía en estos precursores

> *(…) elevada inteligencia, inventiva y virtudes cívicas. (…) E/ arte necesita un suelo distinto del abonado con el estiércol de los experimentos cosmopolitas. El arte del siglo XIX, cuando se vivía sin la Idea de unidad, carecía de la gloriosa afirmación del presente. (…) Esta afirmación colma a la población entera de un significado nuevo y universalmente aceptado que se ha convertido en el Mito del Siglo XX (…) Con el renacer de un estado völkisch aumenta la posibilidad de un arte nuevo y auténtico, enraizado en el pueblo alemán*[31].

Cumpleaños en Westerwald (1924-1928). Foto de August Sender

Agricultores ricos (Hack) 1925) Foto de Auqust Sander

El doctor Quinke, abogado de Colonia (1924) Foto de August Sander

El fracaso del arte alemán se consideraba un fracaso del alma alemana. «Hay que preguntarse por qué se ha malogrado el arte alemán y por qué se ha desmembrado Alemania. (…) Cientos de factores han contribuido a su caída, pero la razón última se encuentra en la destrucción del alma alemana., escribió Robert Böttcher[32].

Libros, folletos y organizaciones prometían la eliminación de la influencia extranjera y el fomento de una cultura alemana, con valores alemanes basados en el orden de los siglos pretéritos En 1920, la pintora Bettina FeistI-Rohmeder fundó en su casa de Dresde la Asociación Artística Alemana (Deutsche Kunstgesellschaft), cuyos postulados seguían las teorías de Schultze Naumburg. La organización sólo admitía a artistas de ascendencia alemana y publicaba dos revistas, *Deutsche Kunstbericht* [Noticias sobre *el Arte Alemán*] y *Deutsche Bildkunst [Artes Plásticas Alemanas].* Sus modelos eran los románticos alemanes y estaban en contra de «los cuerpos deformes del arte moderno». Empleaban con generosidad términos como «nórdico», «alemán», «heroico», «rústico», «noble», cualidades todas que según la ideología nacionalsocialista eran específicamente alemanas.

Las obras de Gauguin y Matisse se tachaban de antiartísticas. Se atacaba a los directores de las galerías y museos que apoyaban el arte de vanguardia y la Weissenhof Siedlung (urbanización modelo construida en Stuttgart en 1927), que contenía edificios de Ludwig Mies van der Rohe. Le Corbusier y otros arquitectos de vanguardia, levantó una ola de protestas. «Los tejados planos de estilo oriental han sustituido a los tejados de doble vertiente», escribió Schultze Naumburg, expresando una

inquietud que reflejaba la de muchos arquitectos. Feistl Rohmeder dio rienda suelta a su odio durante el tiempo que duró el régimen hitleriano. En 1938 escribió un libro titulado *Im Terror des Kunstbolschewismus (Bajo el terror del bolchevismo artístico)*.

Ya en 1930 aparecieron manifiestos «Contra la cultura negra» y «En apoyo de la tradición alemana» En Turingia se prohibió actuar a la célebre Compartía Teatral Berlinesa de Piscator, y lo mismo ocurrió con películas de Eisenstein y con Die *Dreigroschenoper (La comedia de la vida)* (1931) de G.W. Pabst

Alfred Rosenberg, que había estudiado arquitectura, formuló muchas de las ideas que sirvieron de base a la ideología nacionalsocialista. Su libro Der *Mythos des 20. Jahrhunderts (El mito del siglo xx)*, publicado en 1933, que defendía los conceptos de sangre y tierra, lo convirtió en portavoz ideológico del Partido. «Para que la rubia infanta destaque. Velázquez pinta a su lado a una enana, una de esas criaturas bastardas que tanto abundan en España. (…) Gauguin buscó su ideal de belleza en los Mares del Sur (…) en amantes de raza negra. (…) También él está podrido, como todos los que han recorrido el mundo en busca de una belleza perdida».**[33]**

Poblado árabe. Imitación burlesca del complejo residencial Weissenhof, Stuttgart, 1927

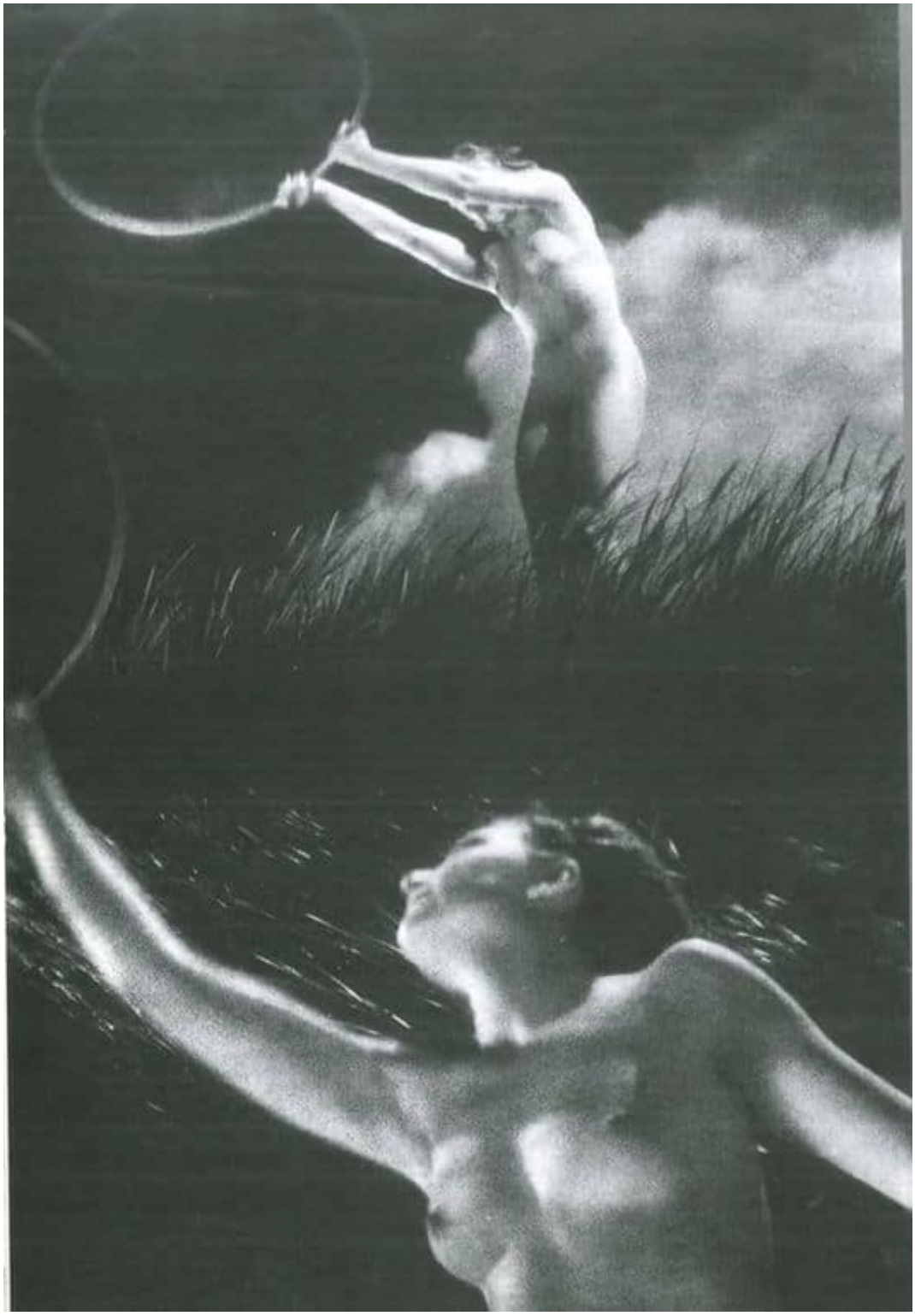
Juventudes Hitlerianas

En agosto de 1927, Rosenberg fundó la Asociación Nacionalsocialista para la Cultura Alemana, que en 1 928 1929 pasó a llamarse Kampfbund für Deutsche Kultur [Liga para la Defensa de la Cultura Alemana]. Su objetivo era poner freno a la degeneración del arte e informar al público sobre las relaciones entre la raza y los valores artísticos. La base moral del arle tenía que ser heroica. Según Rosenberg, la destrucción del arle la habían comenzado los impresionistas y proseguido los expresionistas. «Esta cizaña judeo- siria debe arrancarse de raíz», escribió.

Términos como «judío», «degenerado», «bolchevique» se utilizaban con profusión antes de 1933 para calificar casi todo lo que se consideraba moderno o de vanguardia. Lo «moderno» englobaba no sólo a artistas politizados de orientación izquierdista como Käthe Kollwitz. Ernst Barlach y Georg Grosz, sino a casi todos los que cultivaban un arte cosmopolita. La Kampfbund für Deutsche Kunst descargó también su artillería sobre los arquitectos de vanguardia más destacados: Bruno Taut, Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Heinrich Tessenow, Erich Mendelsohn y otros

Tampoco era nuevo el regreso a la naturaleza y a las formas y materiales sencillos que pregonaban los nacionalsocialistas. Los

sentimientos antiurbanos y prorurales habían surgido mucho antes de que Hitler los introdujera en su programa ideológico. Los jóvenes organizaban excursiones multitudinarias y recorrían los montes entonando *Volkstieder* alemanes y dejándose arrebatar por el espíritu heroico de los mitos germánicos. La organización juvenil de los Wandervögel («Aves de paso», una versión idealista de los Boy Scouts) gozaba de gran popularidad Ningún país tenía una organización juvenil tan numerosa. Fundada en Berlín en 1901 por Karl Fischler, en 1911 contaba ya con 15 000 miembros. Aunque desigual en cuanto a orígenes y objetivos, el factor unificador era el amor a la naturaleza, la lealtad a la idea del Volk, a la tradición. No fue en primera instancia un movimiento político, pero si la simiente de la que Hitler obtuvo los frutos de casi toda una generación. Su programa ideológico consistía en mentalizar al individuo para que se sintiera miembro de un grupo. Poetas como Walter Flex exaltaron el movimiento y sus objetivos con himnos cuasirreligiosos, de cuyas ideas y expresiones se apropió más tarde el Reichsjugendführer (Jefe Nacional de la Juventud), Baldur von Schirach, a la hora de escribir las canciones de las Juventudes Hitlerianas.



Fidus (Hugo Höppener), Salutación a la luz (1927)

Fotograma de Olimpíada (1936). de Lent Rienfenstahl

A principios de siglo la danza se consideraba en términos generales un acontecimiento mesiánico que combinaba desnudez y ritmo. El nudismo se popularizó y proliferaron los *Freibüder* (baños para nudistas) Las ideas de Friedrich Ludwig Jahn (a quien llamaban el *Turnvater*, «el padre de la gimnasia»), que a comienzos del siglo XIX había fundado la Sociedad Gimnástica Alemana, se difundieron por todas partes. El cuerpo sano del ario se convirtió en baluarte con que defenderse de las Influencias latinas, asiáticas y demás territorios extranjeros. Revistas como *Kraft und Schönheit [Fuerza* y *Belleza]* o *Die Schönheit [La Belleza*] creían proféticamente que los valores espirituales experimentarían una renovación si las personas se despojaban de la ropa para fundir su desnudez con la naturaleza La pintura y la fotografía exaltaban d cuerpo desnudo retratándolo en posturas extasiadas. Por último, en 1929 se celebró un congreso multitudinario cuyo lema era «Nacktheit und Erziehung» (Desnudez y educación). Su objetivo era unificar a todas las organizaciones en un gran movimiento de masas.

Surgió una forma nueva de ver el cuerpo. La gimnasia, la danza, la moda y el nudismo descubrieron y exaltaron la anatomía Las academias de Rudolf Steiner y Emile Jacques Dalcroze idealizaron el cuerpo sano y natural y lo convirtieron en sueño colectivo. Los montajes de Max Reinhardt el estilo de Isadora Duncan y Mary Wigman se interpretaban como una liberación del cuerpo en extasiada comunión con la naturaleza. A principios de siglo, pintores como Fidus (nombre artístico de Hugo Höppener) fomentaron un estilo en que los desnudos aparecían con los

brazos estirados hacia el sol fuente de toda vida. Era el mismo estilo iconográfico que adoptarían los nacionalsocialistas.

Fotograma de El camino de la fuerza y de la belleza (1 924 1925), de Wilhelm Prager

El arte ha jugado siempre un papel básico en la vida alemana. La nación entera se preocupaba por la defensa de los valores tradicionales, representados por Goethe, Beethoven y demás gigantes del pasado alemán. La cultura humanística era esencial para la amplísima y educada clase media. «El arte eleva y nunca desciende a las cloacas», había dicho el emperador Guillermo II con palabras que habría podido decir el mismo Hitler. Que la cultura tenía que ser limpia y sana, aceptada por todos, y que debía basarse en ideas populares, nacionales e incluso raciales, lo defendían muchos ciudadanos. La vuelta al orden se exigía con un histerismo que pasaría a los futuros discursos de los nacionalsocialistas.

El arte vanguardista contaba con un pujado de defensores y una muchedumbre de enemigos. La República de Weimar fue un popurrí donde se cocieron ideas de todas las tendencias. Las polémicas proponían temas muy diversos y a menudo contradictorios. Al parecer había una crisis inminente que había que soslayar a toda costa. En *Die Kunstismen* [Los ismos *artísticos*], publicado por Hans Arp y El Lissitzky en 1925. se hablaba de al menos dieciséis movimientos. La invasión de los nuevos estilos ponía en peligro los conceptos tradicionales del arte y la sociedad. Las continuas metamorfosis artísticas eran tabú para el gusto burgués, que pedía al arte continuidad y seguridad. Los nacionalsocialistas construyeron su teoría artística sobre los cimientos de este deseo. El arte de vanguardia era para ellos una traición espiritual a los valores nacionales. Goebbels y Hitler subrayaban en sus discursos culturales que la creciente proliferación de estilos y movimientos se debía a la ambición de una élite judeo-bolchevique. El arte de vanguardia era el malo de la película, y como tal propugnaba la decadencia, el internacionalismo, el judaísmo, la homosexualidad, el bolchevismo y el capitalismo de las metrópolis •Mientras los rasgos característicos de las grandes ciudades, los puntos que más llamen la atención de la mirada sean los grandes almacenes, los bazares, los hoteles, los rascacielos llenos de oficinas, etcétera, no podrá hablarse de arte ni de cultura verdadera», decía Hitler**[34]**.

A diferencia del verdadero arte alemán, que era eterno, el arte vanguardista tenía los días contados a causa de su obsesión por la moda. El arte estaba en manos de comerciantes internacionales. Era

fundamentalmente una mercancía. Tales eran las acusaciones de los nacionalsocialistas. Por tanto se preocuparon de poner etiquetas como «capitalista» y «precios inflacionistas» a los productos de vanguardia. Era lo que muchos deseaban oír en una Alemania que acababa de superar la crisis económica más espantosa de la historia y que tenía más de seis millones de parados. La vida era un verdadero infierno en las ciudades No resultaba difícil retratarla como el triunfo del caos y la esterilidad. El campo se presentaba como un paraíso fértil y ameno que seducía a cuantos vivían en los sucios suburbios urbanos, sin trabajo ni esperanzas.

Los pintores que seguían la tradición realista del siglo XIX pensaban Igualmente que les estaban derrotando los vanguardistas, cuyas obras obtenían más publicidad y se cotizaban mejor en los mercados internacionales. Cuando les llegó la oportunidad no la desaprovecharon. «¡Arte alemán! ¡Qué mundo maravilloso se abre ante mí cuando oigo esta expresión!», escribió en 1935 el pintor y escultor Hanns Bastanier. En los últimos catorce años, casi nada de cuanto se presentaba, coleccionaba, admitía y fomentaba como arte alemán era arte alemán. Era cosmopolita, como sus creadores, pero no alemán. Mientras los museos mimaban estas obras (…) el arte alemán aguardaba en la cuneta envuelto en harapos como la Cenicienta. Ridiculizado por los expertos del arte cosmopolita, ha sobrevivido gracias a la caridad del pueblo».**[35]**

Muchos no se dieron cuenta de que la polémica entre arte figurativo y arte abstracto se había convertido en debate político. Algunos pensaban que era un asunto puramente estético. Ciertos artistas consagrados pero relegados empezaban a considerarse guardianes de la cultura.

Y los nacionalsocialistas acicateaban el espíritu revanchista. Se estimuló el antisemitismo subrayando a cada momento que eran los judíos quienes tenían las riendas del poder artístico. En el teatro, el cine, la música y las artes visuales, se explotaron los conflictos existentes en el seno de los grupos profesionales. Hitler se aprovechó de las rivalidades y el filisteísmo dominante. No era difícil fomentar los antagonismos. Los prejuicios raciales estaban muy extendidos. El insigne historiador Werner Sombart había relacionado el capitalismo con el espíritu judío en su Influyente obra *Die Juden und das Wirtschaftsleben [Los judíos* y *la vida económica*], publicada en 1910. No tardaron en apropiarse de sus ideas. También la literatura hablaba de la corrupción de la raza alemana por culpa de los judíos. Die *Sünde wider das Blut [Pecado contra la sangre]*

(1918), de Artur Vinter, estaba en todas las librerías y se vendió muchísimo.

«La influencia de los Judíos fue desastrosa», escribió el arquitecto Julius Schulte-Frohlinde a propósito de la República de Weimar, haciéndose eco de los prejuicios raciales que muchos compartían. Su espíritu contagió los periódicos, las revistas, los libros de arquitectura Confundían incluso a los bien intencionados. La retórica de la Neue Sachlichkeit (nueva objetividad) se impuso. Los inventores de ésta vacía moda cosmopolita fueron judíos y marxistas que ni podían entender ni entenderán jamás el alma alemana».[36]

El primer síntoma de la barbarie que se avecinaba pudo apreciarse en octubre de 1930. en la destrucción de los murales de Oskar Schlemmer que decoraban las escaleras de la Bauhaus de Dessau. Por aquellas fechas se retiraron del Schlossmuseum de Weimar setenta obras vanguardistas de Paul Klee, Emil Nolde. Oskar Kokoschka. Lyonel Feininger y otros. Para muchos, sin embargo, el asunto no rebasó los límites del filisteísmo provinciano. Pocos se percataron de lo que se les venía encima.

Los círculos que apoyaban a Hitler, entre los que había muchos elementos de la clase media culta, se equivocaron totalmente al pensar que el nuevo régimen, con el fomento de las danzas folklóricas, los tejados rústicos, la conmemoración del solsticio de invierno y las cruces gamadas se proponía restaurar los buenos tiempos de antaño y el antiguo sistema feudal. Mi *lucha* había marcado la pauta de lo que Hitler consideraba o no degenerado y aceptable. Pero pocos habían leído el libro.

En la primera etapa del régimen hitleriano no hubo ninguna directriz manifiesta en lo tocante al nuevo arte alemán, sólo unas cuantas ideas generales sobre lo que eran los valores populares y teutónicos En cambio, lo que sí sabían sus principales responsables era lo que no iba a tener cabida en el nuevo arte alemán.

CAPITULO 2
LOS MAESTROS DE CEREMONIAS

Y se escribió un libro que no era de poesía en el sentido corriente aunque si un poema.

Y hablaba de un pueblo alemán en un estado nuevo. El gran estadista de los alemanes es un poeta a su manera. (…) prosa que materializa con una cualidad arrolladora que le pertenece en exclusiva.

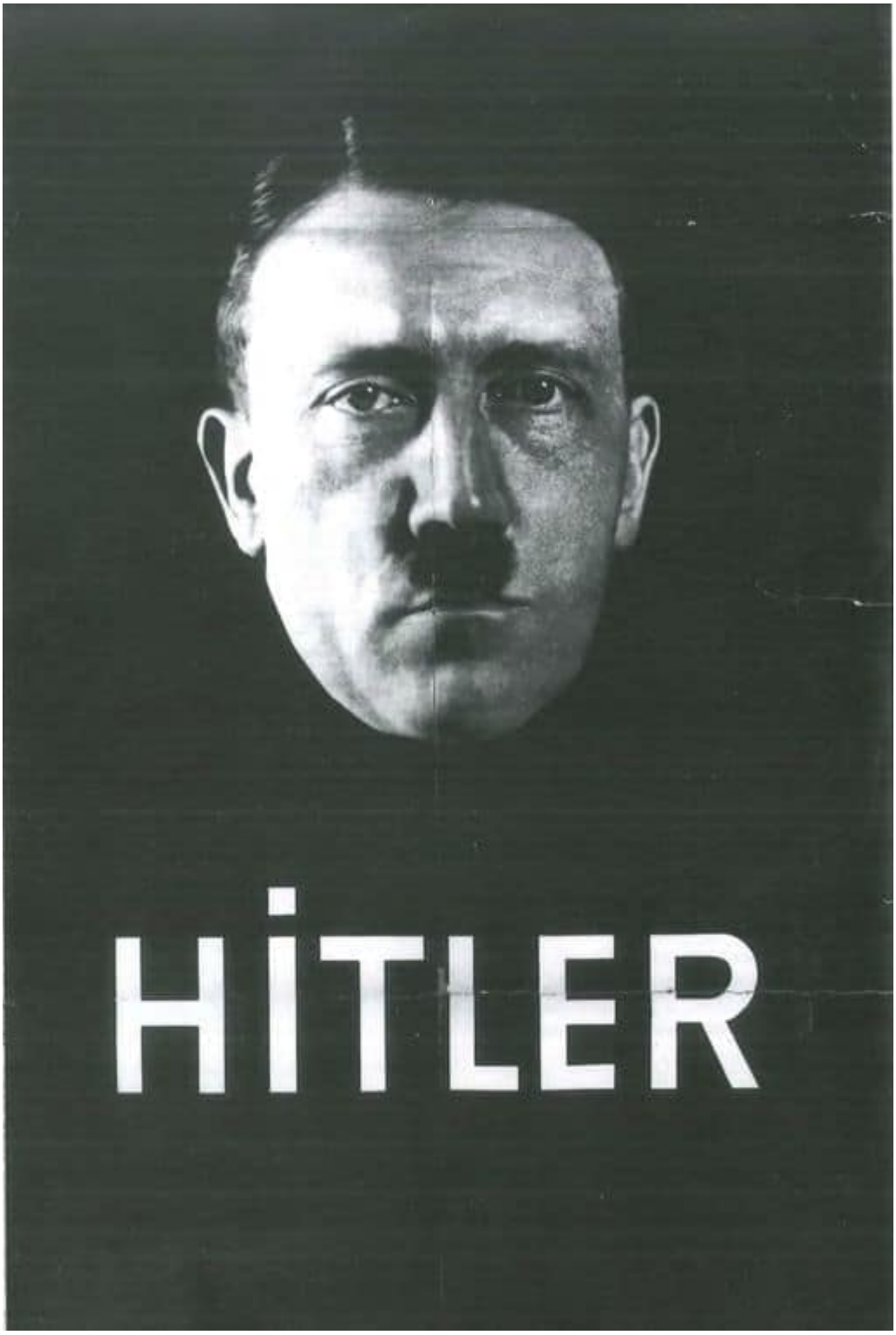
Con ritmo marcial. Con la intensidad y clarividencia de espíritu en que pensaba Nietzsche cuando dijo: «amo a quien delante de sus actos arroja palabras de oro. Pues quiere su ocaso». (…) si federico el grande el rey clarividente el amigo y discípulo del racionalista pudo sembrar poesía con sus actos. Del mismo modo puede hacerlo Adolf Hitler. El hijo del pueblo, el surgido de sus poderosas entrañas. El templado en el crisol de las privaciones y sufrimientos, el conocedor de todo lo que es humano. El soldado voluntario que lucho en la gran guerra

A *locución de Hermann* Burle o tos poetas *del Reich, 1940*

Adolf Hitler se consideró siempre de Linz, la ciudad donde pasó buena parte de su infancia, aunque había nacido en Braunau. un pueblo austríaco, el 20 de abril de 1889. Ya de pequeño había jurado consagrar «toda su vida al arte». Tenía aptitud para la pintura y el dibujo, y de joven no hizo más que proyectar edificios (teatros, museos), incluso un puente sobre el Danubio. Algunos de estos proyectos llegaron a materializarse.

Se ha dicho que el antisemitismo y la hostilidad hacia todo lo moderno arraigaron en Hitler durante la adolescencia. Muchos han querido explicar su antiintelectualismo y su aversión hacia el arte vanguardista remitiéndose a la circunstancia de que en 1907 suspendiera los exámenes de ingreso a la Academia vienesa de Bellas Artes. Este fracaso se ha exagerado a menudo. El mito del artista incomprendido por las decadentes esferas oficiales del arte burgués casaba con su imagen y nunca dejó de hacerse publicidad a sí mismo en este sentido. La verdad es que de los 113 estudiantes que se presentaron a los exámenes de ingreso, suspendieron

85. Pero el dictamen de la Academia - «Examen de dibujo: insuficiente» fue para él un golpe durísimo. Más tarde diría que fue como «un rayo cegador». Quiso estudiar arquitectura y volvió a decírsele que le faltaba aptitud. Tampoco pudo seguir un curso de pintura. Más tarde escribiría en *Mi lucha*. .Desde el punto de vista de la lógica, ya no me era posible satisfacer mis ambiciones artísticas».



Hitler (cartel)

Hitler se instruyó a sí mismo, y su actitud hacia el arte y sus opiniones al respecto tenían la huella del autodidactismo. Mientras estudiaba en Viena desarrolló lo que más tarde fueron los principios estéticos del Tercer Reich. Ya desde el comienzo enfocó el arte de un modo convencional y

lleno de prejuicios y adoptó actitudes que serían inamovibles Se trataba de una mezcla explosiva de motivos políticos e ideas estéticas intransigentes en las que creía con fervor. La política artística del Tercer Reich estaría determinada por ambos.

Hitler veneraba el siglo XIX. sobre todo las obras de tradicionalistas como Hans Makart, Anselm Feuerbach y Ferdinand Waldmüller, pero nada sabía de innovadores como Egon Schiele o Gustav Klimt. Ni siquiera cuando era un joven inquieto sintió el menor deseo de conocer nada nuevo o anticonvencional. Le embriagaban las fachadas neoclásicas de Viena y dibujaba una vez tras otra la Ringstrasse. Sus motivos eran siempre arquitectónicos, pero éstos no acusaban ninguna influencia de los arquitectos vieneses de la última generación, como Josef Hoffmann, Otto Wagner o Adolf Loos.

De Viena se trasladó a Múnich, ciudad por la que siempre había sentido predilección. Que optase por esta ciudad provinciana, y no por el moderno y refinado Berlín, revela lo convencional de sus posiciones. Pero también en Múnich hizo caso omiso de las nuevas tendencias artísticas. Vasili Kandinsky, Franz Marc y Paul Klee vivían y trabajaban en el bohemio barrio de Schwabing, al igual que Hitler, pero éste se identificaba con los representantes de lo que más tarde se denominaría «bolchevismo cultural», etiqueta muy frecuente en la retórica nacionalsocialista[37].

Como artista fue muy prolífico. Según sus propias afirmaciones, pintó más de 700 cuadros en Viena. Contando las acuarelas, los óleos y los dibujos, se calcula que produjo entre 2000 y 7000 obras[38]. Personalmente prefería las acuarelas y los óleos que había pintado en su primera época, entre 1905 y 1908. Concedía también alguna importancia a lo producido en la prisión de Landsberg (1923-1924), mientras cumplía condena por el fallido golpe de Múnich Exceptuando los proyectos arquitectónicos, lo cierto es que nunca se sintió muy orgulloso de su producción. «Los proyectos arquitectónicos eran mi posesión más preciada, los hijos de mi cerebro. A diferencia de las pinturas, nunca me he desprendido de ellos».

Adolf Hitler (postal)

Su producción artística carecía de originalidad, pero era un copista y *pasticheur* competente. Sus primeros dibujos estaban ya caracterizados por el delirio de grandeza Entre ellos estaban los arcos de triunfo y las cúpulas que Albert Speer, uno de sus arquitectos preferidos, se esforzaría por materializar mucho después. La pasión que sintió siempre por la arquitectura explica por qué ante esta forma artística se mostraba más liberal que ante las demás artes. A diferencia de los extremistas del Partido, que combatían el intelectualismo de la Bauhaus, Hitler no estaba totalmente en contra de innovadores como Walter Gropius y Le Corbusier, y toleró las orientaciones vanguardistas En 1936. cuando las artes visuales ya se habían purgado a fondo, aún se podían leer artículos sobre las obras de Mies van der Rohe y Peter Behrens, que aquel mismo año fue nombrado director de la sección de arquitectura de la Academia Prusiana.

De estudiante. Hitler solía vender sus obras en la calle y a veces las regalaba a los amigos que le hacían favores. Lo convencional de su estilo, lo tradicional de su temática y la limpieza de su acabado atraían sin duda a cuantos rechazaban todo lo moderno. Más tarde vendió su producción gracias a ciertos marchantes vieneses.

También dibujó anuncios y carteles publicitarios para sobrevivir. Disertó tanques, buques de guerra, decorados para *Tristón e Isolda*, la bandera nacionalsocialista, el estandarte de la SA Sturm Abteilung, (División de choque) y el logotipo del *Vólkischer Beobachter [El Observador Popular],* el periódico oficial nacionalsocialista. Se Jactaba de haber disertado el Volkswagen Escarabajo, y de haber sido la fuente de inspiración de la belleza del Mercedes Benz. La cubertería y el mobiliario de la Cancillería del Reich se basaron en ideas suyas. Desde 1920, en vez de poner «pintor, detrás de su nombre, ponía “escritor”. Leía con voracidad y trató de escribir una obra de teatro.

El primer organismo que atesoró las obras de Hitler fue el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP). Una «sección secreta» dirigida por Rudolf Hess fichaba, validaba y fotografiaba todos los proyectos, dibujos publicitarios, acuarelas y óleos de Hitler; los trabajos de archivo acabaron al comienzo de la guerra.

En 1937, Hitler prohibió que se expusieran sus obras y se escribiera sobre ellas Sin duda se dio cuenta de que la calidad de las mismas era incompatible con el concepto de «estadista estético» que se atribuía. Poco después prohibió la venta de sus obras en el extranjero, si bien seguían buscándose con tesón por todo el Reich. Corrió el rumor de que había ordenado destruir muchos de sus cuadros, pero no hay ninguna prueba al respecto. Se ofrecían sumas elevadas por cualquier original suyo; ya durante la guerra pudo adquirirse algún ejemplar. Albert Speer fue uno de los principales coleccionistas de proyectos arquitectónicos hitlerianos. A pesar de que estaba prohibido escribir sobre sus obras, siguieron circulando copias y reproducciones. Pero, en términos generales, la ciudadanía sabía poco sobre ellas. Por chocante que parezca, la revista norteamericana *Esquire* reprodujo algunas en 1936 y *Collier’s*, en 1938, reprodujo ocho pinturas.

Joseph Goebbels, doctor en filología

Se ha dicho que los proyectos de Hitler eran propios de un aficionado, pero no es cierto. Adolecían, como sus escritos, de una pulcritud filistea; pero sus conocimientos arquitectónicos y su capacidad para elaborar proyectos merecen cierta consideración. Los elogios que recibieron durante la época nacionalsocialista fueron ridículos, desde luego.

> *Este sencillo cabo de lanceros y combatiente de primera línea no descuidaba su vocación artística ni siquiera entre las amargas experiencias de los enfrentamientos. Sus obras no son una versión romántica de la guerra, sino monumentos profundos y conmovedores. (…) Sabe ver la tierra extranjera con la perspicacia propia de los paisajistas alemanes y nos la vuelve comprensible(…) En todos sus proyectos se aprecia a un arquitecto nato que supera con creces a la Academia vienesa y prácticamente todos apreciamos en los detalles de su obra una entrega sincera, honesta y ferviente a la colectividad*[39].

Hitler sintió también un amor profundo por la música. Al principio quiso dedicarse a una actividad que combinara las artes visuales con la música. Adoraba a Richard Wagner y a Anton Bruckner, pero no sentía el menor interés por Gustav Mahler y Richard Strauss ni, desde luego, por el vanguardismo de Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg. De joven frecuentaba la ópera y. según él. vio *Tristón e Isolda* 34 veces Su relación con la música wagneriana casi era de naturaleza psicótica. Él mismo hablaba, según se dice, de la «emoción histérica» que le embargaba cuando se «identificaba con el genio». El manifiesto antisemitismo de Wagner y sus ideas sobre la hermandad de sangre encontraron un lugar en la Ideología hitleriana.

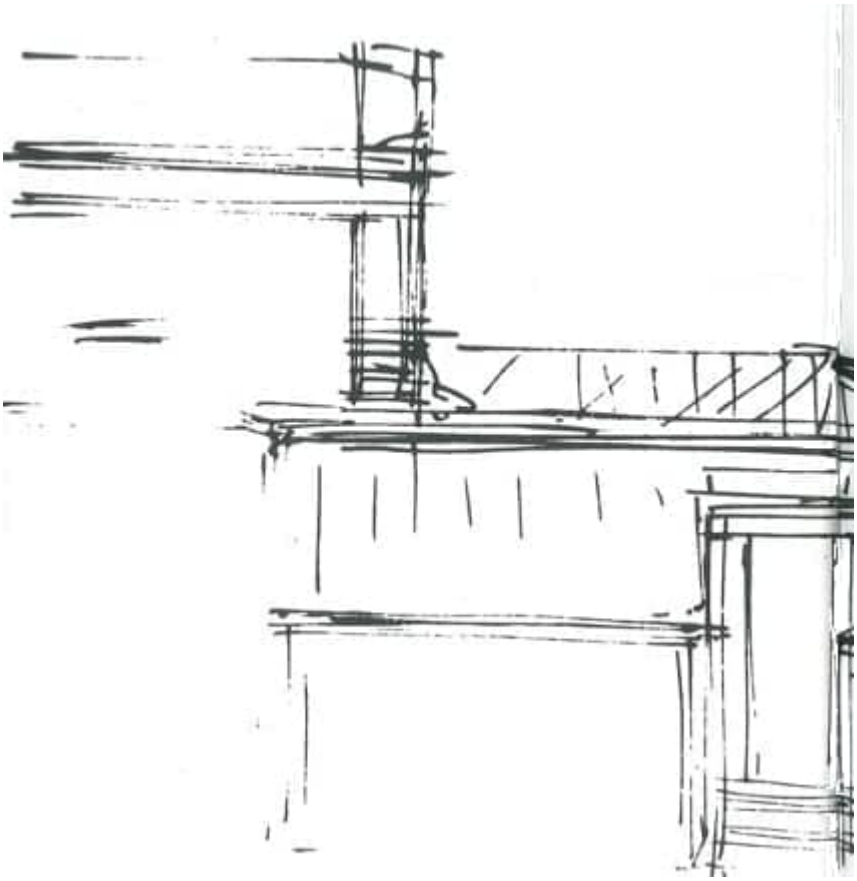
«Los artistas vivís una época grande y dichosa. Os ampara el mecenas más poderoso y comprensivo. El *Führer* ama a los artistas porque él es uno de vosotros. Bajo su égida bienaventurada ha comenzado un Renacimiento. (…) ¡Oh, siglo de artistas! ¡Afortunados los que vivís en él!», afirmaba el doctor Joseph Goebbels[40], el otro maestro de ceremonias que orquestó el arte alemán entre 1933 y 1945. Nacido en 1897, Joseph Paul Goebbels fue el más culto e intelectual izado de todos los dirigentes nacionalsocialistas. Había sido alumno de un distinguido catedrático de literatura alemana, el judío Friedrich Gundolf. pero nunca perteneció a su círculo, donde había muchos entusiastas del poeta Stefan George. Es posible que Goebbels, a causa de sus relaciones con Gundolf. tratara de convencer a George, refugiado en Suiza en 1933, de que volviera a Alemania.

Goebbels formuló sus Ideas sobre la raza, sobre el mesianismo del *Führer*, y sobre la necesidad de dar la vida por la patria, mucho antes de llegar al poder. Su temprana novela sentimental Michael. *Ein deutsches Schicksal [Michael: un destino alemán]*, publicada en 1928 por Franz Eher, el editor oficial del Partido, cuenta la historia de un joven Intelectual que se convierte al nacionalsocialismo. Está llena de ataques contra «los judíos (que) no son como nosotros, [que] han manchado la raza alemana». En su ensayo «¿Pensador o sacerdote?». Goebbels se explaya sobre la misión del pueblo alemán: «Seremos los héroes, los liberadores del Imperio futuro». Quería que los alemanes representaran el papel de cristianos nacionalsocialistas, ya que Hitler era el mediador entre Dios y los hombres Como el judío era el Anticristo. Hitler era el Mesías. «¿Era un

hombre, mitad plebeyo, mitad Dios? ¿Es Cristo o sólo san Juan?», escribió Goebbels en sus diarios. Ascendió rápidamente en la jerarquía del Partido nada más afiliarse.

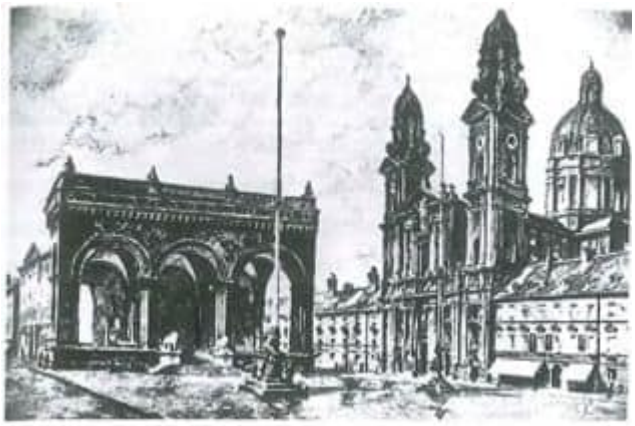
En 1930 fundó un periódico, *Der Angriff [El Ataque]*, que se convirtió en un arma propagandística de primer orden con la que fustigó el liberalismo de la República de Weimar. En marzo de 1933, dos meses después de que Hitler llegara al poder, fue nombrado ministro de Educación Nacional y Propaganda. Si Hitler se consideraba el arquitecto de la nación, Goebbels se consideraba el hombre de letras. Al igual que su *Führer*, procedía de un medio humilde y había sido incapaz de abrirse camino como periodista y literato. Fue el Partido quien le dio la oportunidad de dedicarse al periodismo. Por supuesto, había muchas camarillas que querían entrometerse en la política artística del Partido y había intrigas por todas partes. Según Albert Speer, Goebbels despreció siempre el filisteísmo de sus colegas. Göring le consideraba un arribista y Heinrich Himmler, orgulloso de sus SS [Schutz Staffeln, Unidades de defensa], se creía superior a todos. La última palabra, como es lógico, siempre la decía Hitler.

Éste tenía totalmente controlado a Goebbels; incluso le corregía los discursos. Goebbels tenía ideas propias sobre política y cultura, pero las modificaba siempre que se lo decía el *Führer*. Cuando estalló la guerra. Hitler estaba demasiado ocupado con su papel de estadista y generalísimo, y Goebbels consiguió cierta independencia en lo tocante a cultura y propaganda.



Adolf Hitler, Croquis para la reforma del Reichstag y la Puerta de Brandemburgo de Berlín

Adolf Hitler, Puerta de iglesia vienesa



Adolf Hitler, La Odeonplatz de Múnich, con la Feldherrnhalle y la Iglesia de los Teatinos

CAPITULO 3
LA PRACTICA DE LA IDEOLOGÍA NACIONALSOCIALISTA

La nacionalización de la gran masa nunca se consigue con medias. (…) y sólo el antídoto neutraliza el veneno y sólo la mediocridad del espíritu burgués es capaz de imaginar que el cielo pueda ganarse con el justo medio. (…) sólo conseguiremos la nacionalización de la gran masa si, al tiempo que luchamos directamente por conquistar el alma de nuestro pueblo, erradicamos a sus emponzoñadores internacionales (…) sólo en la sangre estriba la fuerza y la debilidad del hombre. Mientras el pueblo no comprenda. Y preste atención a la importancia de sus orígenes raciales. Sera como aquellos que disfrutan enseñando a los perritos de lanas las virtudes del lebrel. Sin advertir que la velocidad del segundo y la docilidad del primero son cualidades que no se aprenden, sino que son propias de la raza. Los pueblos que renuncian a la conservación de su pureza racial renuncian igualmente a la unidad de su alma. (…) la cuestión racial no sólo es la clave de la historia universal sino también de la cultura humana en general

Adolf Hitler, *Mi lucha*, 1925**[41]**

Los responsables de moldear las almudes de un pueblo en el ámbito político tienen que hacer lo posible por encauzar sus facultades artísticas. Recurriendo incluso a métodos contundentes.
—Adolf Hitler, Mi lucha, 1939**[42]**

La *Weltanschauung* [concepción del mundo] nacionalsocialista no surgió de la noche a la mañana, como tampoco el partido de Hitler. El Partido Nacionalsocialista procedía del Partido Obrero Alemán, que se fundó en 1918 y al que Hitler se afilió un año después. Conoció entonces a sus pilares más sólidos: Alfred Rosenberg; Dietrich Eckart, un fanático de lo nórdico que había traducido Peer Gynt; el estudiante Rudolf Hess; y el exuberante Hermann Göring, con su acaudalada esposa sueca. Karin. Desde 1920 Hitler se hizo cargo del aparato de propaganda del Partido y no tardó en organizar grandes concentraciones de masas. De 1919 a 1933

dedicó todo su tiempo y energías a aumentar el número de afiliados y a hacerse con el país entero. En diciembre de 1924 salió de la cárcel en la que le habían encerrado tras d golpe de noviembre de 1923. En ella escribió Mi *lucha* Al salir reanudó sus actividades. El Partido tenía 25 000 miembros en 1925 y ascendió a 72 000 en 1927. año en que. durante la primera celebración en Nuremberg del Día del Partido, desfilaron ante él 30 000 «camisas pardas». En 1929, el Partido tenía casi 200 000 afiliados.

Julius U. Engelhardt, Cartel publicitario de Brand, hombre de la SA. Una biografía de nuestro tiempo, película de Franz Stein

La gran depresión económica afectó a Alemania con más dureza que a la mayoría de los países. Hitler supo instigar a las masas insatisfechas cuando el número de parados alcanzó la cota de seis millones. Una nación lastrada por la inquietud y la pobreza, y llena de resentimiento Irada los países que en virtud del Tratado de Versalles le habían arrebatado todas sus colonias era un blanco para un partido que prometía cambios y una recuperación de la dignidad. En 1931. el Partido Nacionalsocialista era ya el segundo partido de Alemania y Adolf Hitler su político más poderoso. Hitler llegó al poder el 31 de enero de 1933. Los nacionalsocialistas pusieron en práctica con rapidez la política cultural que anunciaban en sus carteles callejeros. Empezaron con manifestaciones de fuerza Se dedicaron a destruir lo que no les gustaba mediante ceremonias como la quema de libros, y a exaltar lo que admiraban organizando mítines espectaculares y consolidando proyectos arquitectónicos por todo lo alto. El rostro cultural de Alemania se transformó radicalmente. El 10 de mayo de 1933. por iniciativa de Goebbels, se requisaron en Berlín 2000 libros, bibliotecas

enteras como la del Instituto de Investigaciones Sexuales de Magnus Hirschfeld. y el Movimiento Estudiantil Nacionalsocialista prendió fuego a todo. El acto vandálico empezó a las diez de la mañana y terminó a medianoche con un discurso de Goebbels. Ante el objetivo de las cámaras de los noticiarios, afirmó que «el imperialismo intelectual judío ha llegado a su fin. De sus cenizas surgirá un espíritu nuevo..

Richard Sprit. Visión de grandeza

Entre los libros quemados había obras de Heinrich Mann, Sigmund Freud, Karl Marx, Kurt Tucholsky, Carl von Ossietzky, Eric Kästner, Erich María Remarque y Alfred Kerr. Hubo ceremonias parecidas en Múnich, Dresde y muchas otras ciudades universitarias. Los estudiantes, capitaneados a menudo por los profesores, desfilaban por la ciudad voceando consignas nazis. Se elaboró una lista negra en la que figuraban como mínimo 50 autores, entre ellos Thomas Mann, Ricardo Huch y Alfred Döblin. Muchos habían ya emigrado y pronto les seguirían Stefan

Zweig, Arnold Zweig, Franz Werfel, Jakob Wasserman, Hermann Kesten, Bertolt Brecht y otros.

Tampoco perdieron el tiempo los nacionalsocialistas a la hora de limpiar el mundo artístico de todo elemento foráneo y vanguardista. La palabra *Gleichschaltung* [coordinación, sincronización] se convirtió en consigna. En cuanto los nacionalsocialistas llegaron al poder, los directores liberales de los museos de Berlín, Essen, Mannheim y Colonia que habían expuesto obras de vanguardia fueron sustituidos por hombres de confianza y adiestrados en la filosofía de un Rosenberg. El nefando conde Klaus Baudissin, doctor en filosofía y comandante de las SS, se hizo cargo del Museo Folkwang de Essen y pasó a ser uno de los principales consejeros del *Führer* en cuestiones artísticas.

Para muchos partidarios del régimen nazi, la gran riqueza cultural de la República de Weimar era execrable. La lista de todos los que fueron destituidos y que no tuvieron más remedio que emigrar llenaría páginas enteras. Bastará con decir que los pintores Willi Baumeister, Karl Hofer, Max Beckmann, Paul Klee y Otto Dix fueron expulsados de su puesto docente; que los músicos Arnold Schoenberg, Hans Eissler, Kurt Weill, Bruno Walter, Otto Klemperer, Fritz Busch y Artur Schnabel compartieron el mismo destino; que los escritores Carl von Ossietzky, Erich Mühsam y Paul Metter acabaron en un campo de concentración del que nunca salieron; que el teatro alemán perdió a Leopold Jessner, Max Reinhardt. Erwin Piscator, Fritz Kortner. Max Pallenberg, Elisabeth Bergner, Therese Glehse y muchos otros. El empobrecimiento de la vida cultural alemana fue desgarrador. La producción de libros se redujo alrededor del 30 por ciento. Si en 1932 había 4700 periódicos, en 1934 quedaban 3100. De las 10 000 revistas existentes cuando los nacionalsocialistas llegaron al poder, más de la mitad desapareció en el curso de cinco años.

En septiembre de 1933 se fundó la Reichskulturkammer [Cámara de Cultura del Rekh]. Esta poderosa institución debía dirigir y coordinar la vida artística alemana Los periódicos de la época comentaron la toma de posesión de Goebbels: «Hoy se ha inaugurado la nueva Cámara de Cultura del Reich con un acto festivo. (…) En su discurso, el Doktor Goebbels ha hecho hincapié en el carácter revolucionario, la base de la reestructuración radical de toda nuestra vida cultural[43]» La Cámara estaba dividida en departamentos dedicados al cine, las artes visuales, la arquitectura, la literatura y la música. Exceptuando la ciencia y la educación, todas las

actividades culturales quedaron en manos de Goebbels. A sus treinta y seis años, era el hombre más importante del país después de Hitler.

La *Gleichschaltung* (coordinación) de los artistas fue relativamente fácil Las artes estaban institucionalizadas desde hacía mucho tiempo. Las sociedades y organizaciones artísticas financiadas por particulares habían jugado un papel destacado. Los artistas que compartían intereses y estilos se integraban en ellas. También el Tercer Reich podía coordinar la actitud y costumbres de muchos artistas que trabajaban a la manera tradicional durante la República de Weimar. La organización de todos los profesionales fue un paso simplificador hacia el control absoluto de toda la vida artística Garantizaba que las artes reflejarían la filosofía del Partido y obligaba a todos los artistas a obedecer la ideología del Estado. «Así como la jefatura del Estado necesita dirigir políticamente otras esferas de la vida nacional, aquí también lo necesita. Ello no quiere decir que la política deba inmiscuirse en las funciones intrínsecas del arte sólo que el Estado ha de regular y organizar su esplendoroso comienzo y su compromiso incondicional», dijo Goebbels en 1937[44].

En un Estado en que los que tenían las riendas del poder se convertían en ejecutores exclusivos de la cultura, el papel del artista tenía que cambiar. Goebbels disfrazó el papel de la Cámara de Cultura afirmando que daba a los artistas mayor libertad y un objetivo concreto:

> *La organización juega un papel decisivo en la vida de los pueblos. (…) toda organización exige que sus miembros renuncien a ciertos derechos privados en beneficio de una lev de vida más importante y más amplia, y por tanto en beneficio de una base previamente orientada desde la que desarrollar energías que aisladas son impotentes, pero que unidas poseen un efecto grandioso y arrollador. (…) las costumbres antiguas y los prejuicios a los que muchos se han aficionado tienen que superarse por medio de la integración y organización de los artistas creativos de Alemania en la Cámara de Cultura del Reich*[45].

El artista, ahora sin privacidad, se convirtió en figura pública. «No podemos admitir un arte condenado a esperar el apoyo de las camarillas.

El artista no puede permanecer aislado de su pueblo; antes bien, debe fortalecer con sus obras el instinto certero y sano de un pueblo», dijo Hitler en Nuremberg, el Día de la Cultura Alemana de 1937[46]. Gracias a esta función de educadores políticos, los artistas ascendieron de categoría social, circunstancia que sedujo a muchos. «El artista de hoy quiere volver a participar en la vida del pueblo. Quiere intervenir en sus luchas, sus sufrimientos y sus privaciones. Ya no quiere ser "libre", sino servir con sus obras a una idea, un Estado, una Iglesia, una comunidad. (…) La filosofía del nuevo Reich alemán proporciona al arte un contenido y una misión", escribió el arquitecto Winfried Wendland[47], responsable del Departamento de Política Cultural Nacionalsocialista del .Ministerio de Cultura. El profesor Wendland era también uno de los directores de la Academia de Artes Industriales. Había suficientes artistas, profesores e intelectuales como él para poner en práctica estas insensateces. Como es lógico, en las distintas cámaras encargadas de las artes particulares sólo se admitía a los racialmente puros y políticamente fiables. En noviembre de 1933, Germania reproducía unas palabras de Goebbels: "En to sucesivo, sólo los Integrados en una cámara estarán autorizados a producir en el seno de nuestra vida cultural. Sólo podrán integrarse tos que cumplan las condiciones de ingreso. Quedan excluidos todos los elementos indeseados y perjudiciales[48]".

Miles de artistas e intelectuales, entre ellos algunos de los mejores, abandonaron Alemania, pero quedó personal suficiente para ocupar los puestos que habían dejado vacantes en universidades, teatros y orquestas. La anexión de Austria en 1938 intensificó el acoso de que eran víctimas los intelectuales. Las masas jubilosas que presenciaron la entrada de Hitler en Viena no sabían que Stefan Zweig, Carl Zuckmayer y Sigmund Freud habían huido y que Egon Friedel se había arrojado por la ventana. Se limpió las orquestas de «elementos judíos», mientras que Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Eugen Jochum. Elisabeth Schwarkopf y otros se mostraron dispuestos a colaborar. Para muchos se trató de una mezcla de cobardía, oportunismo y ceguera política. La verdad es que el régimen engulló a gran cantidad de personas que, al despertar, comprendieron que ya era demasiado tarde. Que un régimen tan antiintelectual y con una ideología construida sobre unas Ideas tan superficiales e insignificantes atrajera a tantos intelectuales suscita todavía un gran desconcierto. Joachim Fest ha señalado que muchos intelectuales vieron en la ascensión

de Hitler «un proceso terapéutico», una solución a su desesperación existencial. Es verdad que el régimen sedujo a muchos artistas tradicionales que de pronto se encontraron en contacto directo con las masas, libres del aislamiento que les había impuesto el arte de vanguardia. El poeta Gottfried Benn escribió al exiliado Klaus Mann:

> *Me declaro partidario del nuevo estado porque es mi Volk quien decide ahora su propio destino. ¿Quién soy yo para mantenerme al margen? ¿Conozco acaso algo mejor? No, no lo conozco. En la medida de mis posibilidades, podría orientar al Volk hacia donde me gustaría que estuviera, pero en el caso de que fracasara, seguiría siendo el Volk ¡Ml Volk es grande! Ml vida intelectual y económico, mi Idioma, ml existencia, mis relaciones humanas, todo lo que es mi cerebro, se lo debo por encima de todo a éste Volk. De él surgieron mis antepasadas; mis hijos vuelven a él. Y puesto que me he criado en el campo, entre los animales de los campesinos, no he olvidado lo que significa la tierra natal. Las grandes ciudades, el industrialismo, el intelectualismo sólo son sombras con que la época ha oscurecido mis pensamientos, tuerzas de este siglo a las que me he opuesto con la pluma. Hay momentos en que esta vida atormentada se viene abajo y nada queda salvo los campos, los grandes espacios, las estaciones, la tierra, las palabras sencillas: el Volk*[49].

Quema de libro» prohibidos ante la Opera de Berlín, 5 de octubre de 1933

«Los conservadores de todos los muscos públicos y privados están deshaciéndose de los más espeluznantes frutos de una humanidad degenerada y de una generación patológica de “artistas” La purga de todas estas obras marcadas con la misma Impronta asiático occidental se ha iniciado igualmente en el campo de la literatura con la quema simbólica de los peores productos de los cagatintas judíos» - Der S. A. Mann

Goebbels, escéptico en cuanto *a* los resultados de sus quemas de libros, hacía lo posible por tranquilizar a los artistas diciéndoles que el Partido serla generoso y que no todo el arte estaría politizado. Los excesos que se cometían eran según él los dolores de un parto revolucionario. Para contrarrestar las críticas que afirmaban que la política artística del Tercer Reich era retrógrada, en el congreso general de las Cámaras de Cultura de junio de 1934. dijo que «los nacionalsocialistas no somos antimodernos; somos vehículos de una modernidad nueva, no sólo en asuntos políticos y sociales, sino también en las esferas artística e intelectual. Ser moderno significa ser fiel al espíritu de la época /Zeitgeist/ Tampoco para el arte cabe hablar de otra modernidad[50]».

Se hablaba mucho del espíritu liberador que iba a crear un nuevo arte alemán. El 20 de abril de 1933, cumpleaños de Hitler, el pintor Arnold Waldschmidt, presidente de la Academia de Bellas Artes de Württemberg, proclamó: «No ha habido en toda la historia de Alemania una época que nos haya encargado una misión tan elevada en todas las esferas y en completa libertad como la que la Alemania de hoy nos confía. La esencia de la libertad es la voluntad de ser libre. El Incontenible ascenso de Alemania contrasta con la absoluta quietud de los países liberales. Es como una tempestad sublime que agitara a la totalidad del pueblo alemán. Despierta todas las fuerzas espirituales e intelectuales. Una voluntad de vivir tan absoluta significa cultura, cultura en su sentido más elevado, al margen del estilo en que se exprese[51]».

A pesar de estas afirmaciones altisonantes, no surgió ninguna forma artística nueva. A menudo se dice que en 1933 se acuñó un estilo nuevo que podría calificarse de fascista. Nada más lejos de la verdad 1933 representó un hito político y una ruptura clara con el pasado, pero el cambio no afectó a las artes de manera inmediata. Muchos artistas, al principio, estaban a la expectativa; algunos deseaban que surgiese algo diferente. Los primeros años del régimen hitleriano se caracterizaron por la dureza de las purgas ideológicas internas. Mientras el proceso colegiador de las artes se llevaba a cabo sin muchas protestas, se debatía con vehemencia la forma que debía tener el nuevo arte y a qué artistas había que permitirles su práctica. Goebbels adoptó en los comienzos una actitud liberal hacia las artes. Quería estar por encima de la polémica entre vanguardismo y tradicionalismo y trató de que tuvieran cabida algunos

artistas modernos. Ya había rodeado de agasajos al poeta Stefan George y quiso convencer a Thomas Mann de que volviera. Con algunos consiguió entenderse, por ejemplo con Richard Strauss, que fue nombrado presidente de la Cámara Cultural de Música, y con Wilhelm Furtwängler, que fue nombrado vicepresidente. En cambio no pudo convencer a Fritz Lang, que era medio judío, de que aceptase la dirección de la Cámara de Cinematografía, aunque las autoridades habían prohibido su *Doctor Mabuse*. Los arquitectos Mies van der Rohe y Peter Behrens, a quienes al menos durante un tiempo se les permitió ejercer la profesión, recibieron sendas invitaciones. Goebbels esperaba también, hasta cierto punto, que los pintores expresionistas estuvieran bajo la férula nacionalsocialista. Algunos, por ejemplo Emil Nolde, Erich Heckel. Ernst Barlach y Karl Schmidt-Rottluff, se consideraban al principio artistas «nórdicos» y en consecuencia «engullibles» por el movimiento nacionalsocialista. Se les invitó a integrarse. En diciembre de 1933, Goebbels envió un telegrama a Edvard Munch para felicitarle por sus setenta años cumplidos y para calificarle de «heredero espiritual de la naturaleza nórdica».

Como al principio se permitían muchas cosas, la masa intelectual no supo comprender el verdadero objetivo del nuevo régimen. Muchos artistas cayeron en la trampa. Ignorantes en materia de sutileza política, acabaron por creer que su trabajo tenía porvenir en la Alemania nacionalsocialista. El poeta Gottfried Benn pudo escribir su «Confesión de expresionismo» y pronunciar, al lado de Filippo Tommaso Marinetti, el discurso inaugural de la Exposición Futurista Italiana que se celebró en Berlín, acontecimiento amenizado por el belicismo de los futuristas. Fue en 1933. Las cosas no tardarían en cambiar. El sector culto de la Unión Estudiantil Nacionalsocialista reaccionó contra el estilo oficial que se fomentaba y exigió que se apoyase el cultivo de una especie de expresionismo nórdico, exigencia que Goebbels acogió de buen grado. Los estudiantes se manifestaron en el paraninfo de la Universidad de Berlín en un último esfuerzo por defender a grupos vanguardistas como Der Blaue Keiter y Die Brücke de la política cultural de la derechista Unión Cultural Alemana. En un discurso pronunciado el 1 de septiembre de 1933. Hitler censuró el liberalismo con que se trataba a las artes y las actividades de la Unión Estudiantil. «No permitiremos que esos charlatanes y mediocres entren en nuestras esferas artísticas aunque se arrepientan», dijo. «Los representantes de la decadencia no deben convertirse bajo ningún concepto

en portavoces del futuro Este es nuestro Estado, no el suyo, y no permitiremos que lo ensucien».[52]

Las pequeñas muestras de liberalismo estimulaban a los disidentes. Poco después de aquello, el marchante berlinés Ferdinand Müller expuso 60 acuarelas de Nolde. También en provincias hubo galerías que se atrevieron a exponer obras de Feininger y Schmidt Rottluff. En verano y otoño de 1933 aún se exponían algunas obras vanguardistas en las fábricas. Hitler, acicateado por Rosenberg, no perdía de vista aquellos residuos liberales y censuró a Goebbels por su tibieza Pese a ello. Goebbels siguió fomentando cierto vanguardismo. Quería demostrar que el arte, por encima de todo, era cuestión de inteligencia y no de contenido político. Die *Kunstkammer*, la revista artística oficial de la Cámara para las Artes Visuales, se manifestaba a veces en favor del vanguardismo.

La enconada batalla con Rosenberg, a quien Goebbels calificaba de «dogmático recalcitrante[53]», había comenzado. Rosenberg escribió: «Los hombres como Nolde y Barlach suscitan ruidosas polémicas. Unos pintores nacionalsocialistas quieren excluirlos de nuestro arte futuro, otros los elogian por todo lo alto. Trataremos por tanto de formular un juicio libre de posturas subjetivas acerca del estilo que corresponde al pensamiento nacionalsocialista. Durante siglos (…), el artista nórdico se ha caracterizado siempre por un ideal concreto de belleza. Ningún lugar como la Hélade para apreciar este ideal natural y poderoso que impregnó igualmente la producción de Tiziano, Palma el Viejo, Giorgione y Botticelli, que pintaba muchachas como Gretchen. Este ideal vive en Holbein, en el *Cantar de los Nibelungos* y en la Dorotea de Goethe. Es palpable en el rostro de Pericles y en la estatua ecuestre de la catedral de Bamberg».[54]

Hitler tuvo que intervenir. En un discurso pronunciado en Nuremberg durante la celebración del Día del Partido de 1934. volvió a atacar a los •cubistas, futuristas y dadaístas», pero al mediar en la polémica que enfrentaba al fanático Rosenberg y a Goebbels el liberaloide, arremetió igualmente contra los «predicadores völkisch», demasiado retrógrados para pertenecer a la nueva revolución alemana.

CAPÍTULO 4
EL MOMENTO CRITICO

La historia artística de Alemania ha alcanzado siempre sus más altas cotas en las épocas en que el arte ha sabido expresar las más profundas aspiraciones del pueblo. En los primeros tiempos. En los poemas sobre héroes y dioses, en la edad media, en nuestras catedrales; posteriormente. En la música y la poesía el espíritu alemán fue una llama gigantesca que ilumino todos los campos del arte durante los últimos 150 años. Pero estuvo a punto de apagarse a principios del siglo presente (…) desde entonces. El arte oficialmente reconocido se ha dedicado en exclusiva a jugar con formas vacuas o a representar un mundo deforme habitado por abortos y subnormales el arte fomentado por las academias y los museos se situaba con soberbia por encima del pueblo llano. Que no lo comprendía. Era un arte para las minorías, para los intelectuales y los marchantes. El arte no tenía valor. Sólo precio. Ya no era la divinidad amiga que nos cura y nos bendice sino una prostituta.

Profesor Hans Adolf Bühler, 1934[55]

Las batallas ideológicas siguieron su curso y los nacionalsocialistas se dedicaron a poner en práctica sus propias ideas. Los museos eran un blanco fácil. «Ningún museo alemán tiene tantas obras judaicas como el Folkwang de Essen Mientras, los artistas alemanes tienen que quedarse al margen. (…) pierden sus medios de vida, hacen cola en las oficinas de empleo, se mueren de hambre. (…) No hay en él ningún Leibls. de Menzel sólo un pequeño dibujo de la primera época, ningún Caspar David Friedrich, ningún Belchen. ¡Franceses, en cambio, a montones! El museo está lleno de obras de Emile Bernard, Pierre Bonnard. Georges Braque, Cézanne. Corot etcétera, y esto en una ciudad que fue anegada en sangre por los franceses», se quejaba la *Deutsche Kulturwacht [El Guardián de la Cultura Alemana*][56].

Los nazis empezaron la purga eliminando a los disidentes de las academias e instituciones artísticas. La venerable Academia Prusiana de Berlín, la más importante institución artística de Alemania, fue uno de los

blancos principales de Goebbels, cuya correspondencia con algunos de sus miembros más destacados es reveladora. En mayo de 1933, el presidente de la Academia, el pintor judío Max Liebermann, presentó la dimisión: «Durante toda mi vida me he esforzado por servir al arte alemán. Estoy convencido de que el arte no tiene nada que ver con la política ni con los orígenes personales. Como esta convicción carece ahora de vigencia, ya no puedo pertenecer a la Academia Prusiana, de la que he sido miembro durante más de treinta años y presidente durante doce».[57] La reacción de los periódicos fue típica: «Las ideas de Liebermann sobre el artista aislado y apartado del *Volkstum* (vida y costumbres nacionales) ya no son válidas ni para el presente ni para el futuro[58]». Liebermann se quedó en Alemania, donde murió en 1935, solo y oficialmente olvidado. Sólo tres artistas «arios» fueron a rendirle homenaje cuando lo enterraron en el cementerio judío: Käthe Kollwitz. Konrad von Kardoff y Hans Purrmann. La viuda del gran pintor alemán se suicidó a los 85 años de edad, en 1943, cuando los nazis se presentaron en su casa para llevársela en camilla[59].

Max Liebermann, Autorretrato (1908)

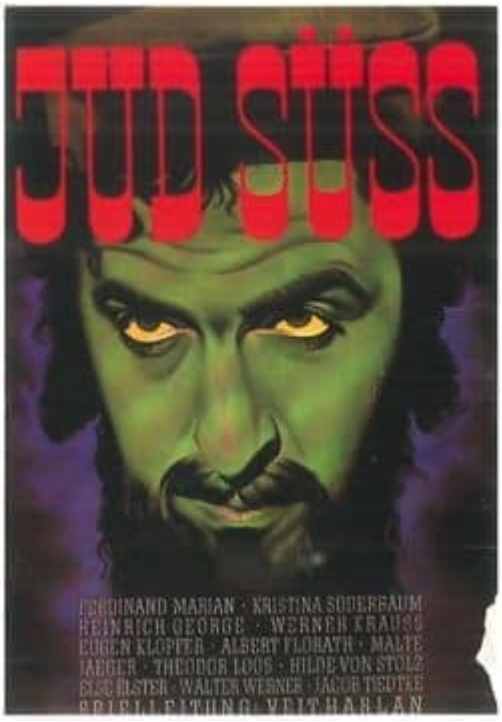
Es difícil imaginar en la actualidad hasta qué punto los acontecimientos políticos alteraron la vida de muchos artistas insignes. Durante el primer año de reinado hitleriano, Kollwitz y el novelista Heinrich Mann fueron obligados a dimitir del cargo que ocupaban en la Academia Prusiana por haber firmado un manifiesto en apoyo del movimiento obrero. En una carta fechada en 15 de mayo de 1933 se pedía

a otros miembros destacados que dimitieran y volvieran a solicitar el ingreso. El escultor Ernst Barlach dimitió en señal de protesta. Se quedó en Alemania, pero sus obras se prohibieron. Karl Schmidt-Rottluff compartió el mismo destino. El arquitecto Erich Mendelsohn dimitió y en 1933 emigró a Inglaterra. Mies van der Rohe dimitió pero se quedó en Alemania hasta 1938. No todos tomaron decisiones tan tajantes, sin embargo. Emil Nolde informó por carta que se negaba a dimitir: «Cuando me eligieron miembro de la Academia, se me dijo que fue por recomendación de la comisión ministerial. No entiendo por qué he de volver a solicitar el ingreso. (…) Tal es mi cordial contestación a su carta». Nolde se había afiliado al Partido Nacionalsocialista en 1920 y nunca comprendió por qué se prohibían sus obras También Kandinsky fue lo bastante ingenuo para esperar que en la camarilla de Rosenberg se infiltraran elementos liberales.

A fines de 1933, la Academia Prusiana estaba limpia de vanguardistas. Para sustituirles se eligió a 53 hombres leales al Partido, entre los que figuraban los preferidos de Hitler: los arquitectos Roderich Fick, Hermann Giesler y Albert Speer; los escultores Arno Breker. Josef Thorak y Richard Scheibe; y el pintor Wemer Peinen El escultor August Kraus, vicepresidente de la institución y secretario del Departamento de Artes Visuales, y el compositor Georg Schumann, secretario del Departamento de Música, escribieron una carta a Adolf Hitler para confirmarle la lealtad de los artistas de la Academia: «Gomo representantes de los Departamentos de Artes Visuales y Música, somos conscientes de nuestra responsabilidad ante el pueblo y el Estado y aguardamos el día en que todos los alemanes nos agrupemos unidos detrás de nuestro *Führer*[60]»

Georg Günther, Descanso durante la siega «La misión del artista de boy es vincularse con los maestros de anudo sin considerarse demasiado grande para condescender con el sencillo arte rural, donde lo divino se expresa por medio de la sangre» - Adolf Babel

Julius Paul Junghanns, Labranza «Grande y sencillo por su comprensión de hombres y animales en el trabajo y el descanso compartidos» - Robert Scholz



Cartel publicitario de Jud Süss, película de Veit Harían (hacia 1940) «La masa judía es, como raza, culturalmente infecunda. Por este motivo le seduce más el arte de los negros que las obras culturalmente superiores de las razas realmente creativas» - Adolf Hitler

Cartel para la exposición «El judío errante», Viena, 1938

Ernst Liebermann, Junto al agua

Albert Janesch, Deportes acuáticos (1936) «Representación de la belleza perfecta de una raza templada en la batalla y el deporte, inspirada, no en la Antigüedad o en el clasicismo. sino en la vida palpitante de nuestra cotidianidad» - Hubert Wilm

Otros artistas destacados tuvieron que renunciar a los cargos que ocupaban. Otto Dix fue expulsado de la Academia de Dresde en abril de 1933 y se confiscaron sus obras. Lo detuvieron en 1939, pero lo liberaron y se quedó en Alemania. Edwin Scharff fue expulsado de la Academia

Prusiana. Paul Klee y Oskar Moll eran profesores de la Academia de Dusseldorf y fueron obligados a dimitir. Goebbels promulgó un decreto para eliminar todas las obras vanguardistas de los museos alemanes y se descolgaron de las paredes incluso las obras de los pintores que, como Nolde y Munch, habían sido en un principio partidarios del régimen. Robert Scholz, uno de los más destacados críticos de arte del gobierno nazi, escribió en la siniestra Deutsche *Kulturwacht*:

> *Que Paul Klee y Edwin Scharff hayan sido expulsados de las academias de Berlín y Düsseldorf por nuestro ministro de Cultura es un paso importante hacia la liberación después de los catorce años que el arte alemán ha pasado en las mazmorras de los elementos extranjeros. ¿Quiénes eran estos falsos dioses? ¿Cómo pudieron influir tanto en la vida artística de Alemania? Eran renegados que habían aprendido los secretos del arte y obtenido su cultura «superior» en las cafeterías de Montmartre Se convirtieron en dictadores despiadados en cuestión de gustos… Vivían en París, en la morbosa atmósfera de esos cenáculos bohemios que se creen la flor y nata de la espiritualidad. (…) Los Hofer, Moll y compartía han traído a Alemania el veneno del nihilismo artístico. (…) Como los Hofer, los Klee y los Moll eran incapaces de crear un arte verdadero, dieron la vuelta a las normas establecidas y patentaron el expresionismo y el cubismo, y cuando los franceses no les hacían todo el caso que ellos querían, se dedicaron a expoliar el arte salvaje de los negros. Para las generaciones futuras, haber pensado alguna vez que Paul Klee era un gran pintor será indicio de traición espiritual.*
>
> »*(…) No rechazamos a los modernos porque sean modernos, sino porque son espiritualmente nocivos.*[61]

El ataque de la extrema derecha nacionalista fue fructífero: se canceló una exposición sobre «Cien años de pintura belga» preparada por la Academia Prusiana y otra sobre arte noruego en la Galería Nacional de Berlín.

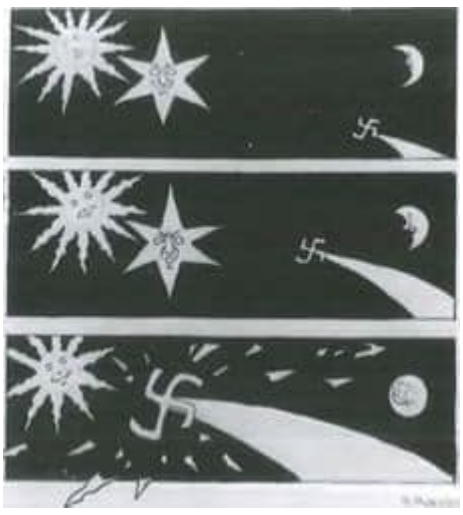
La intromisión del gobierno en la política de los museos alemanes no era una novedad y Hitler aprendió de sus antecesores. En 1906, el emperador, cuyos gustos tradicionales eran de sobra conocidos, prohibió que la Galería Nacional comprase pintura moderna y acusó al director de falta de patriotismo. Cuando regalaron a la misma institución tres cuadros de Van Gogh, el hecho produjo la prohibición de todas las obras impresionistas y postimpresionistas. La guerra entre la Galería Nacional y la administración continuó durante los años veinte, cuando aquélla se confabuló con cierta Asociación de Amigos de la Galería Nacional para comprar obras de Picasso, Braque y Gris. Un periódico conservador denunció la maniobra y calificó a los museos de «templos de la decadencia». En 1933, la Galería Nacional expuso parte de su fondo vanguardista en el Kronprinzen Palais y se las arregló para comprar obras de Schmidt Rottluff, Nolde y Kirchner. Pero los ataques se Intensificaron con Hitler en el poder. Tras una exposición dedicada a Die Brücke y Der Blaue Reiter, se clausuró la sección de arte moderno. La lucha por la modernidad había durado treinta años; acabó venciendo el Estado.

Georg Sluyterman voη Longeweyde, Dos hombres de la SA (de la serie Habla el *Führer*)

En otros lugares, mientras tanto, se aclamaba el arte sano que iba a alumbrar el nuevo estilo. En abril de 1933 los nacionalsocialistas

organizaron en Braunschweig una exposición itinerante dedicada a la «pintura alemana». Le siguieron otras parecidas. Los dirigentes culturales organizaban aquí y allá exposiciones de «arte puro alemán» para que el público supiera qué estilo pictórico tenía que apoyar. Un criterio parecido comenzó a aplicarse al cine de la época. Alfred Rosenberg dio la bienvenida a 1934 celebrando en Berlín una exposición con 200 cuadros y esculturas llenos de mensaje nacionalsocialista y que demostraban la continuidad de la temática y *ölkisch*. En Múnich hubo otra exposición titulada «Sangre y tierra»; otra, titulada «Tierra alemana, hombre alemán», dio la vuelta al país; en Berlín se inauguró otra parecida con el título de «Agricultor alemán, tierra alemana». Entre 1933 y 1937, la Neue Pinakothek de Múnich expuso periódicamente «pinturas dignas del nuevo Estado», es decir, paisajes campestres de pintores decimonónicos como Wilhelm Leibl y Hans Thoma, escenas mitológicas y cuadros de animales. Otros temas autorizados eran el Juicio de París, Leda con y sin el cisne, campesinas jóvenes medio desnudas o con indumentaria tirolesa, madres amamantando y campos de trigo: el compendio de la saludable vida tradicional a la que el sur de Alemania era tan aficionado y que seducía a muchos otros.

«El arte no debe mantenerse al margen de la sangre y la tierra», escribió el historiador de arte Kurt Karl Eberlein en 1933. «O se habla alemán y en consecuencia es el alma quien habla, o se habla un Idioma extranjero, un esperanto cosmopolita y a la moda, y en consecuencia el alma permanece muda».**[62]**



A Roeseler, El nuevo cometa

Karl Schlageter, Al terminar el día (mural, detalle)

Los nazis prepararon bien el terreno haciendo publicidad de su nueva estética. Revistas como *Die Völkische Kunst [Arte Nacional*] y Kunst und *Volk* [Arte y *Pueblo*] anunciaron la nueva política artística, mientras el *Vólkischer Beobachter* de Goebbels seguía con sus viperinos ataques contra el arte Judeobolchevique. La antítesis arte alemán y arte internacional comenzó a debatirse en los periódicos y las revistas. «La filosofía del nacionalsocialismo es hija de la naturaleza y la cultura de nuestro *Volk*. No hay terreno mejor abonado para el arte y la cultura, y en él crecerán más vivos y naturales que en la cultura de asfalto de los intelectuales del pasado. También nuestros museos tendrán que reformarse. No basta con descolgar unas cuantas pinturas "peligrosas". Debemos reformar el viejo principio de la indiferencia y dar al pueblo un arte popular auténtico. (…) Nuestros museos tienen que volver a ser museos para el pueblo. Lugares de conciencia racial y nacional, no lugares

para analizar valores comerciales. Nunca más lugares donde tenga cabida el virus de la decadencia», escribió Otto Klein en 1934[63]. Que no surgiese ningún arte alemán nuevo era una contrariedad que inflamaba los ataques contra el vanguardismo. «Sabemos que aún queda mucho por recorrer para llegar al arte nacionalsocialista, al estilo alemán propio del siglo XX. (…) La transformación del alma de un pueblo. mejor dicho, el redespertar del alma de una comunidad racial es cosa de décadas o de siglos».[64] No surgía arte nuevo alguno a pesar de que a muchísimos se les servía la posibilidad en bandeja. Goebbels admitió en 1936 que aún no había aparecido ningún pintor de genio, «pero ya aparecerán, no seamos impacientes», y Hitler señaló que la verdadera revolución artística correspondía a la arquitectura; pero también Hitler reconocía en privado que la pintura alemana del momento era mediocre. Compraba cuadros para estimular a los pintores, pero no los colgaba en sus paredes. Y entre los pintores del Partido, los más serios manifestaban su Insatisfacción ante el trabajo programático y el oportunismo artístico, que producía pinturas aptas para las agencias de viajes. El provincianismo bávaro que dominaba el panorama se debía a la desconfianza de Hitler hacia el intelectualismo prusiano. También algunas revistas artísticas manifestaban sus dudas acerca de lo que se estaba haciendo. En consecuencia, Goebbels optó por cerrar la boca a los últimos disidentes. Y en 1936 anunció:

> *Como la crítica de arte no ha mejorado éste año, prohíbo de una vez por todas la crítica a la antigua usanza. En lo sucesivo, lo información suplirá a la crítica, dado que ésta se ha convertido en Juez y ello representa una corrupción total del concepto de crítica. El fenómeno se remonta a la época de la hegemonía judía sobre el arte. (…) La información artística se despreocupará de los valores y se limitará a la descripción. La información permitirá que sea el público quien se forme sus propias opiniones Sólo se permitirá ejercería a los periodistas leales al ideario nacionalsocialista y que se expresen con sinceridad*[65].

Constantin Gerhardinger. Campesino de Samerberg (1941) «La imagen del rostro de un campesino de rara alemana, marcado por el trabajo, el destino y el carácter, remite a la fuente de energía de esta estirpe imperecedera» - Robert Scholz

Ferdinand Andri, Madre e hijo «La felicidad pictórica del montañés Andri, fortalecido por el clima y sólidamente enraizado en su tierra natal» — Ernst Wurm

Hitler apoyó incondicionalmente la decisión de su ministro de Cultura. «El artista crea para el pueblo; nosotros nos encargaremos de que el pueblo esté en condiciones de juzgar sus obras. Los grandes pintores y arquitectos tienen derecho a rehuir la atención critica que les dispensan los espíritus mezquinos de su época».**[66]**

No todas las instituciones obedecieron de manera inmediata los dictados oficiales. Pero hacia 1936 el arte vanguardista estaba ya totalmente prohibido. Incluso el liberalismo relativo de Goebbels fue eclipsado por los encendidos discursos de Rosenberg y el desdén hitleriano hacía todo lo moderno. Los cuadros de Nolde que Goebbels tenía en su

domicilio se descolgaron sin que el propietario rechistara. Lo mismo le ocurrió a una escultura de Barlach. La Academia berlinesa celebró en 1936 su última gran exposición con obras de vanguardia, una antología titulada «La escultura berlinesa desde Schlüter hasta el presente». El célebre Fritz Klimsch, cuyas esculturas gustaban a los nacionalsocialistas, se encargó de la selección. Cedió a las presiones políticas y se retiraron las obras de Ernst Barlach. Kathe Kollwitz y Wilhelm Lehmbruck La represión del arte aumentó con la adopción de medidas políticas radicales. Acababan de irse los visitantes internacionales que habían asistido a los Juegos Olímpicos cuando Hitler, en un discurso pronunciado en Nuremberg en septiembre de 1936. anunció que iba a haber una rigurosa limpieza en las artes. En el extranjero se intensificaron las protestas contra la política artística del Tercer Reich. Y Goebbels, al año siguiente, defendió su prohibición de la crítica ante los representantes de la Cámara de Cultura del Reich:

> *La abolición de la crítica (…) estaba directamente relacionada con el saneamiento y coordinación de nuestra vida cultural La crítica era responsable, en buena medida, del fenómeno de la degeneración artística. En términos generales había sido ella la forjadora de las tendencias y los ismos No valoraba la evolución artística desde el punto de vista de la salud y el instinto (…) sino desde la vacua perspectiva de las abstracciones intelectuales. El pueblo siempre quedaba al margen. (…) Pero ahora es el público quien ejerce la crítica y con su participación o absentismo se pronuncia con respecto a él.*

Hans Schmitt, Campesino (1936) Para la cubierta dría revota Kunst und Volk. Berlín. 1937 claridad a propósito de sus poetas, sus pintores, sus compositores y sus actores[67].

La represión se consolidó en 1937. Hitler dejó bien claro que «las camarillas de diletantes artísticos y falsificadores van a suprimirse (…) durante estos cuatro arios han tenido tiempo de sobra para demostrar lo que son[68]». Fue el comienzo de una época de censura y saqueo que no tenía precedentes en la historia de Alemania Fue también la victoria definitiva del arte alemán sobre el arte de vanguardia. Se plasmó en dos exposiciones que hicieron historia: «Arte degenerado» y la primera «Gran exposición de arte alemán». Las dos reflejaban el credo artístico del nacionalsocialismo.

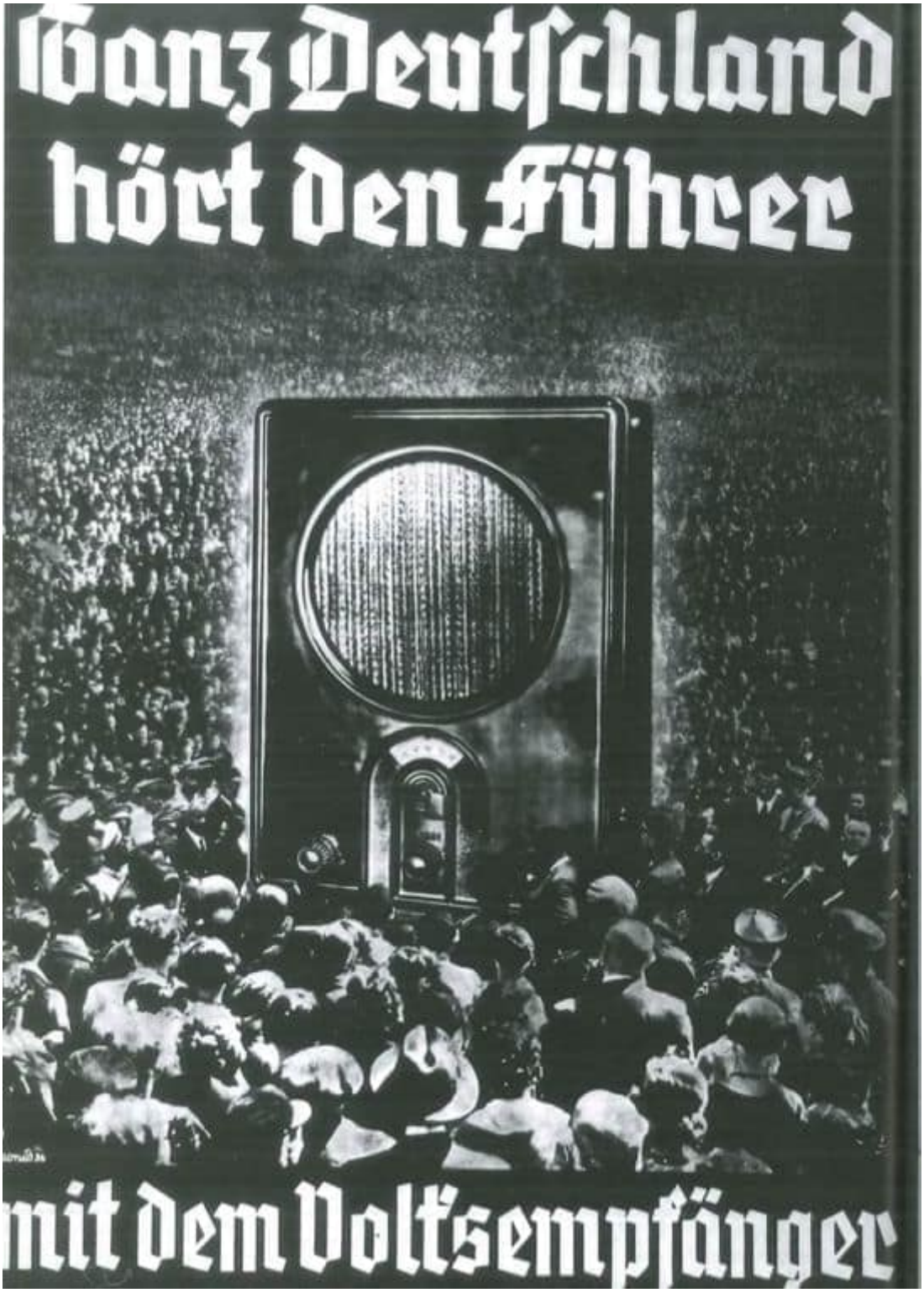
CAPÍTULO 5
EL ARTE DE LA SEDUCCIÓN

El pintor nacionalsocialista que lo es de corazón debe necesariamente elevar su obra — trátese de una simple flor o del juicio final— desde los cenagosos abismos de la inmundicia estética hasta el aire fresco y puro del servicio al pueblo. De este modo. Con cada una de sus obras se convierte sin saberlo. En portavoz de esa filosofía en sus obras la filosofía será presentada de un modo más puro que en el duro campo de batalla de la política cotidiana (…) debemos seguir trabajando si no tenemos un arte nacionalsocialista el nacional socialismo perderá su coraza más eficaz y resistente

Profesor Max Kutschamn, 1933[69]

Los nacionalsocialistas no dejaban de afirmar que el arte del Tercer Reich era fruto de una Weltanschauung. La valoración de su producción artística debe comenzar por tanto por el análisis de los cambios sociales y culturales que promovieron Según la ideología de los nacionalsocialistas, el arte y la vida tendían continuamente a conciliarse. El arte surgía directamente de la vida del pueblo alemán y se juzgaba por sus valores y presupuestos sociales. El Movimiento Juvenil, la exaltación de la familia, la vuelta a la naturaleza, las grandes concentraciones de masas, la glorificación del cuerpo sano, la educación heroica y el culto a la muerte heroica se reflejaban en las artes visuales. Y a la inversa: las vistosas ceremonias públicas, los mítines multitudinarios, los estadios deportivos, las nuevas fábricas y viviendas, las autopistas, los edificios públicos tenían un significado cultural que no dejaba de subrayarse. Tras desembarazarse de los enemigos, los nazis se dedicaron a cultivar el arte de la seducción. Se presentaban como personas cultas y educadas Había que llevar el arte al *Volk*: «El arte pertenece al conjunto de dotes y valores raciales del pueblo», dijo Hitler en 1935[70]. Las orquestas tocaban en las fábricas; Beethoven, Brahms y Bruckner estaban generosamente representados en su repertorio. La música de compositores judíos como Mendelssohn estaba

prohibida, como es lógico. Los escritores daban conferencias en los centros docentes y las bibliotecas enviaban libros a las aldeas más reducidas. Pueblos que no habían tenido un teatro en toda su historia se llenaban repentinamente de actores, a menudo calzados con botas militares, que montaban escenarios en la plaza. El teatro no era ya para la élite intelectual, sino para todos. Nadie debía ni podía quedarse al margen. La nueva ideología tenía que llegar a todo el mundo. La operación dio resultado. Los actos y giras culturales conciliaron a la ciudadanía, a una ciudadanía que jamás hubiera creído que era la destinataria del arte.



«Toda Alemania escucha al *Führer* en una radio Volk» (cartel publicitario, 1936)

Se puso en marcha una organizadísima máquina cultural. El Deutsche Arbeitsfront (Frente Alemán del Trabajo) inauguró una sección —Kraft durch Freude («Fuerza Mediante la Alegría)— destinada a difundir el arte y la cultura a gran escala. Así organizaba el Partido el tiempo libre de los

ciudadanos. Alfred Rosenberg y Robert Ley se encargaron de orquestar la voluntad cultural del pueblo alemán. Los trabajadores viajaban con billetes de tarifa reducida y se hospedaban en hoteles especiales que costaban menos de lo normal. El turismo, antaño monopolio de los pudientes, estaba ahora al alcance de todos. Los viajes organizados y financiados por el Partido incluían la asistencia a teatros y conciertos, y se sazonaban con sesiones doctrinales sobre raza y política. Tanto aquélla como éstas formaban parte del programa. Hitler volvió a seducir a la masa. Mediante aquellas "diversiones" prometía un optimismo nuevo, entretenimiento y, hasta cierto punto, una razón de ser. «El gran estadista de los alemanes es a su modo un poeta y un pensador., afirmó Hermann Burte. "De las entrañas del pueblo ha surgido un hombre nuevo. Ha elaborado tesis nuevas. (…) ha creado un pueblo nuevo y lo ha sacado de las mismas profundidades de donde salen los grandes poemas: de las madres, de la sangre y de la tierra (…)."**[71]**

Paul Mathias Padua, Habla el *Führer*. «Gran exposición de arte alemán 1940»

El concepto hitleriano de cultura apelaba al gusto y a los prejuicios populares y en consecuencia contaba con un firme punto de apoyo. La masa se vio de pronto ante un hombre que parecía tener la solución de todos los problemas. Todo iba a ser distinto en aquel mundo feliz. El terror quedaba eclipsado por un alud de festejos, actos públicos y espectáculos folklóricos. Los ciudadanos se dejaban arrastrar por la indolencia moral; casi todos vivían mucho mejor que antes. «Fuerza Mediante la Alegría» se

encargaba también de fomentar la educación artística «para recuperar el vínculo orgánico entre pueblo y artista en una educación sistemática». En 1934 se fundó una Sección de Artes Visuales cuyo objetivo era igualmente construir un «puente entre el artista y el obrero». «Los trabajadores manuales e intelectuales unirán sus fuerzas», había afirmado Goebbels. Durante su primer año de vida, la Sección de Artes Visuales organizó como mínimo 120 exposiciones en fábricas En 1937 llegaron a 743. Estos actos tenían un marcado cariz pedagógico. Enseñar cómo se hacía un grabado en madera o cómo se construía un edificio desde la idea inicial hasta la maqueta definitiva era tan importante como las mismas muestras del arte oficial. Los precios siempre eran reducidos para que los obreros pudieran comprar alguna obra; incluso se les animaba a que pusieran por escrito sus impresiones y el mejor ensayo se premiaba con una obra artística. Los mismos artistas solían fortalecer, mediante visitas y charlas, el adoctrinamiento artístico del sector fabril. A veces se presentaba algún artista que se ponía a pintar o a esculpir para que los trabajadores le viesen durante la comida. Así como «Fuerza Mediante la Alegría» seleccionaba los cuadros y esculturas que tenían que exponerse, seleccionaba Igualmente a los artistas y esta selección dependía no tanto de sus cualidades cuanto de su pertenencia o no a la Cámara de Cultura, de su lealtad política y de su capacidad para tratar con los obreros. El organismo, por otra parte, compraba obras para las cantinas y las dependencias de uso colectivo. A menudo se debatía la selección de una obra concreta en los encuentros con los obreros. Las exposiciones itinerantes recorrían pueblos y aldeas en compartía de algún artista. El objetivo final era coordinar el gusto.

Publicidad de las cámaras Leica

Moqueta de sala de estar. «Primera exposición internacional de Artes y Oficios». Berlín. 1938

«Vuestro automóvil KdF». Publicidad del automóvil «Fuerza Mediante la Alegría»

La administración creó otro departamento especial en la Deutsche Arbeitsfront en 1934, Schönheit der Arbeit («Belleza del Trabajo»), dirigido por Albert Speer. Su misión era embellecer los talleres, sobre todo los de las fábricas pequeñas Pedía espacios verdes en las fábricas y orquestaba campañas como «Mejor iluminación, mejor trabajo» y «Personal limpio en fábricas limpias». Se competía por ver qué fábrica tenía mejor aspecto y la campaña «Comidas calientes en el trabajo» consiguió que se abriesen cantinas en las fábricas. La finalidad del organismo era dar la impresión de que Hitler se preocupaba por el bienestar del individuo. Recomendaba el mobiliario idóneo, la cubertería

idónea, el espíritu idóneo. En todas las cantinas recién creadas había un busto del *Führer* y alguna pintura oficial. Cada mejora se celebraba con documentales cinematográficos como *Belleza del trabaja* Las películas de propaganda mostraban la situación lamentable del pasado y las maravillas inminentes. Se utilizaban con gran habilidad imágenes sencillas y emotivas. El nuevo trabajador era de aspecto sano y hombre de provecho. Entre las primeras medidas contempladas por el plan de reformas figuraban las instalaciones deportivas y los lavabos. Hitler quería crear el Hombre Nuevo mediante el cambio cultural. «El pueblo alemán, gracias a su reconquistada afirmación vital, no cabe en sí de admiración por la fuerza y la belleza y en consecuencia por todo lo que es fuerte y sano. Fuerza y Belleza, tales son las consignas del presente siglo, claridad y lógica iluminan su empeño».[72]

«Funcional y sencillo». Publicidad de la Fábrica de Artículos de Metalistería de Württemberg

«Trabajo, Libertad, Pan» (cubierta de una revista)

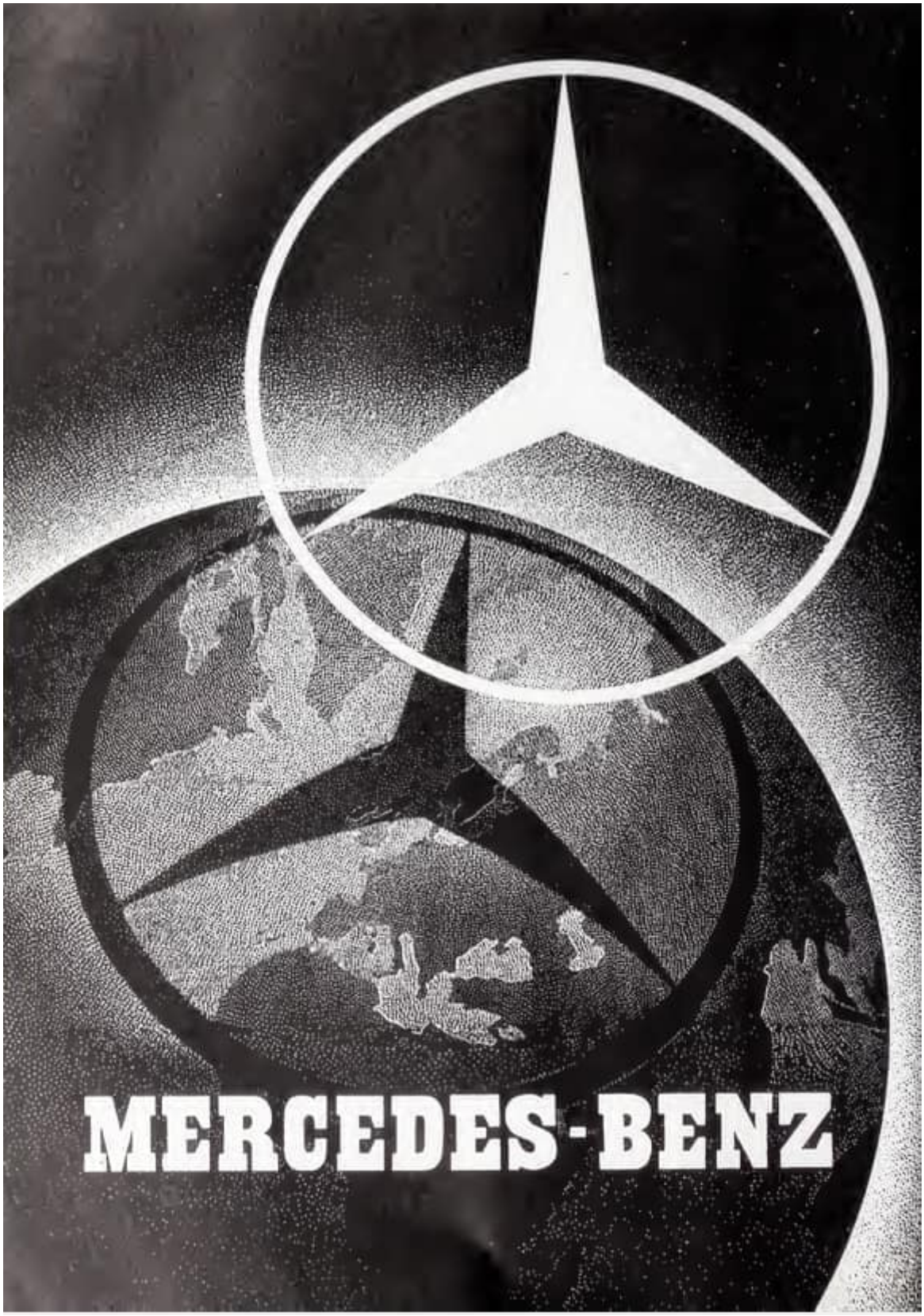
Con el pretexto de las mejoras sociales, la administración manipulaba los gustos y actitudes de los ciudadanos. Por todas partes se pedía lo mismo: sencillez, valores tradicionales, estilo *völkisch*. El Ministerio de la Vivienda proyectaba no sólo casas, sino también muebles, lámparas y objetos de porcelana. Los nacionalsocialistas volvieron a recurrir al pasado en este capítulo. Aprovecharon proyectos de la Bauhaus pues, con sus líneas sencillas, casaban bien con el mensaje *völkisch* y la escasez de materiales. El trabajo colectivo y las faenas agrícolas se estimularon igualmente. La pintura, el cine y la fotografía no se cansaban de inmortalizar a los jóvenes que trabajaban en el campo. Fue una forma de solucionar d desempleo, pero también adoptó significados más profundos: se utilizó para estimular la autoconfianza y para transformar el trabajo manual en una especie de rito. La recuperación de campos y marjales se convirtió en símbolo de conquista y de fe en el futuro. El trabajo se hacía con minuciosidad militar. Ya no eran simples obreros, eran soldados de la tierra. «Conquistamos la tierra, destruimos lo que se interpone», decía una canción muy conocida. Hitler en persona participó en infinitas ceremonias inaugurales empuñando el pico, el martillo o la paleta. Inauguraba ferias comerciales y exhibiciones automovilísticas, y los carteles y las películas de propaganda no se cansaban de subrayar la superioridad de la tecnología

alemana. Se inventaron fiestas nacionales, con ritos predeterminados, a imitación del calendario cristiano: Día de la Ascensión al Poder, Día de la Cosecha. Cumpleaños de Hitler, Día del Trabajo, Día de la Madre, Día de los Caídos. Mitificaban la historia del Partido con su *Führer* como centro. Las salas donde Hitler celebraba sus reuniones iban a tener campanas para que se convirtieran en las iglesias del futuro. En sus discursos saqueaba la liturgia cristiana para que sus servicios a la patria tuvieran connotaciones religiosas. Su instinto teatral se mezclaba con una falsa religiosidad consistente en mentar a Dios a cada momento o en hablar de lo divino de su misión. Había, por supuesto, días señalados que se dedicaban al arte alemán y cuya culminación fue el Día del Arte, celebrado en Múnich con desfiles multitudinarios y que coincidió con la inauguración de la «Gran exposición de arte alemán 1937».

Jóvenes voluntarios del Servido Laboral del Reich (cubierta de uno revista)

Se dedicaban muchos actos a la juventud. El solsticio de verano, «la marcha hacia el *Führer*» y las concentraciones nocturnas arrastraban, entre arengas y canciones, a los jóvenes, que abandonaban su casa para integrarse en una colectividad que desfilaba cantando. Era una imitación de los movimientos juveniles de la República de Weimar, de sus desfiles y su idealización de la vida sencilla y de la naturaleza en estado puro. El

Führer de la Juventud. Baldur von Schirach, convirtió al hitlerismo a millones de alemanes jóvenes. El lirismo arrobado de sus canciones manipulaba la fe y la resolución de quienes juraban lealtad a una bandera. No se cansaba de incitar a los jóvenes a que renunciasen a su individualidad para integrarse místicamente en la comunidad y estar preparados para morir si era necesario. «Avanzamos lealmente tras la bandera, que ondea más alto que la muerte», decía su canción más conocida.



Publicidad del Mercedes-Benz

«La juventud sirve al *Führer*. Todos los jóvenes de diez años, a las Juventudes Hitlerianas» (cartel, 1936)

«También tú te debes al *Führer*» (cartel, 1936)

El culto a la muerte heroica fue una de las principales obsesiones artísticas. La pintura, la escultura, el cine y la literatura no hacían más que glorificar la muerte y el sacrificio. El objeto de ritos multitudinarios (como los juramentos de lealtad, la consagración de banderas y el canto de

himnos) era fundir a la comunidad en un cuerpo único. Se apropiaron de monumentos históricos como el de la Selva de Teutoburgo (1875), en Prusia Occidental, que conmemoraba la victoria de los germanos sobre los romanos, y el de Tannenberg, en Prusia Oriental, que conmemoraba una victoria alemana de 1914. La Valhalla, un panteón construido cerca de Ratisbona en 1 830 1842, y la Befreiungshalle. construida cerca de Kelheim en 1 842 1863 en conmemoración de las guerras napoleónicas, se convirtieron en importantes puntos de concentración de los nacionalsocialistas. Los muertos del pasado y los del presente se situaban al mismo nivel Los nacionalsocialistas levantaron muchos monumentos a sus propios caídos. Hitler no sólo quería honrar a los muertos, sino también construir lugares de culto para los que estuvieran dispuestos a morir. El arquitecto Wilhelm Kreis proyectó monumentos, fortalezas y santuarios por toda Alemania; Kreis se había hecho célebre por sus fantásticos edificios museísticos y comerciales y no tardó en integrarse en el nacionalsocialismo; se especializó en la proyección de las necrópolis con que Hitler quería decorar el Reich entero. Proyectó en Berlín una gigantesca Soldatenhalle. un panteón que, más allá de los horrores de la guerra, invitaba a pensar en lo que significaba morir por el Partido y el Estado. En la cripta se alojarían los sarcófagos de los héroes. Recordaría al pueblo que el sacrificio era el acto supremo.

Mausoleo de Tannenberg, junto a Hohenstein, Prusia Oriental, durante las honras fúnebres del presidente Hindenburg (1934)

Funeral de Estado del presidente Paul von Hindenburg, Tannenberg, Alemania, 1934

Otro movimiento cuasirreligioso fue el Movimiento Thing. Los *Thinge* eran primitivas asambleas que la tribu celebraba alrededor de un roble, y el Movimiento Thing fue la expresión de un deseo de volver a una religión primitiva y vinculada a la tierra y de resucitar el culto germánico de la fertilidad. El término se aplicó también a las «fiestas nacionales» que se celebraban en teatros provistos de coros y con participación del público, y que mezclaban el estilo eclesiástico con el de los anfiteatros de la antigua Grecia.

Las armas más poderosas del arsenal proselitista de los nazis eran los mítines multitudinarios. Muchos se inspiraban en la escenografía de la República de Weimar. Max Reinhardt había escenificado los delirios colectivistas con representaciones concienzudamente ensayadas en que los actores, la iluminación y el público se fundían en una especie de arte total, en un *Gesamtkumtiverk*. Estas producciones y los típicos musicales con escaleras gigantescas y una muchedumbre de intérpretes sirvieron de modelo a los desfiles multitudinarios de Hitler. La primera vez que éste satisfizo a gran escala su necesidad patológica de salir a escena con su ejército de secuaces fue en 1929, en Nuremberg. Más de 200 000 personas llegaron en trenes especiales Los ruidosos desfiles y la vistosidad de las banderas, los pendones y los uniformes se convirtieron en ejemplo que tratarían de emular las concentraciones futuras. Cinco horas y media tardó en desfilar la muchedumbre ante un *Führer* que aún no tenía la sartén por el mango pero que lo parecía a causa de su exhibicionismo. El entusiasmo por el régimen durante aquellas concentraciones se articulaba mediante la compleja disposición visual de los uniformes y el orden de los grupos, coreografiados como en un *ballet*.

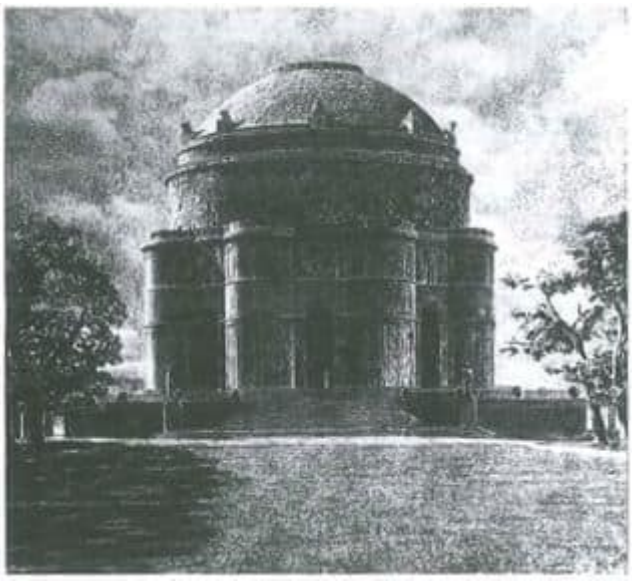
La Valhalla de Donaustauf, junto a Ratisbona (1830-1942). Arquitecto: Leo von Klenze

La Befreiungshalle, alrededores de Kelheim. (1842-1863). Arquitecto: Leo von Klenze.
Hitler pronunciando un discurso

> *El pueblo ya no es una muchedumbre de individuos, una masa sin orden ni concierto. Ahora es una unidad movida por una voluntad y un sentimiento colectivo. Otra vez ha aprendido a moverse en formación o a ponerse firmes, como moldeado por una mano invisible. Ha nacido un nuevo espíritu corporativo que comienza con el simple gesto de levantar el brazo para saludar y que culmina desfilando. (…) La idea de «cuerpo colectivo» se hace realidad. Despierta la pasión por lo noble transformando lo efímero en duradero.*[73]

Elementos tomados de la liturgia remataban también aquí el ritual. Según Hitler, «el mitin final de Nuremberg debe ejecutarse exactamente con la misma solemnidad y ceremonia que la misa católica[74]». Los Reichsparteitag, los Días del Partido que se celebraban en Nuremberg, fueron para Hitler una especie de *Gesamtkunstwerk* wagneriano. Toda Alemania se transformó en un teatro, el teatro de Hitler, con un público cuya asistencia estaba siempre garantizada. Los mítines expresaban fuerza, orden, solemnidad. También la arquitectura representaba un papel y los ciudadanos se convirtieron en atributo y adorno de los edificios. Se

concentraban en y alrededor de su arquitectura en columnas ordenadas como las de sus edificios. En respuesta a un Hitler que pedía una «voluntad formadora», se transformaron en arquitectura. Carne y piedra fueron una sola cosa, al igual que piedra y palabra en *Das Wort* aus Stein, (palabra en piedra), la expresión hitleriana para describir la arquitectura. Era la expresión de una idea política. Con aquellos mítines. Hitler, el enamorado de la farándula «asistido por Joseph Goebbels, el orador público, y por Albert Speer, el arquitecto responsable de los escenarios en que se representaban los espectáculos» creó sus producciones escénicas definitivas. Cada ocasión era un acontecimiento sobrecogedor, una puesta en geometría fascinante. La masa se convertía en parte del decorado en aquellas celebraciones gigantescas que suprimían el cerebro y conducían al éxtasis. Todo tenía aspecto de gran ópera. Las canciones y los gritos de *Heil*! preparaban la llegada del *Führer* y rompían en un brote de histeria colectiva. Entonces llegaba Hitler por el largo pasillo abierto entre el gentío, la *via triumphalis* como decía Goebbels, y ocupaba su elevado y solitario trono, descollante como un dios sobre el océano de banderas. Hubert Schrade, crítico de arte de Heidelberg, escribió en 1934:



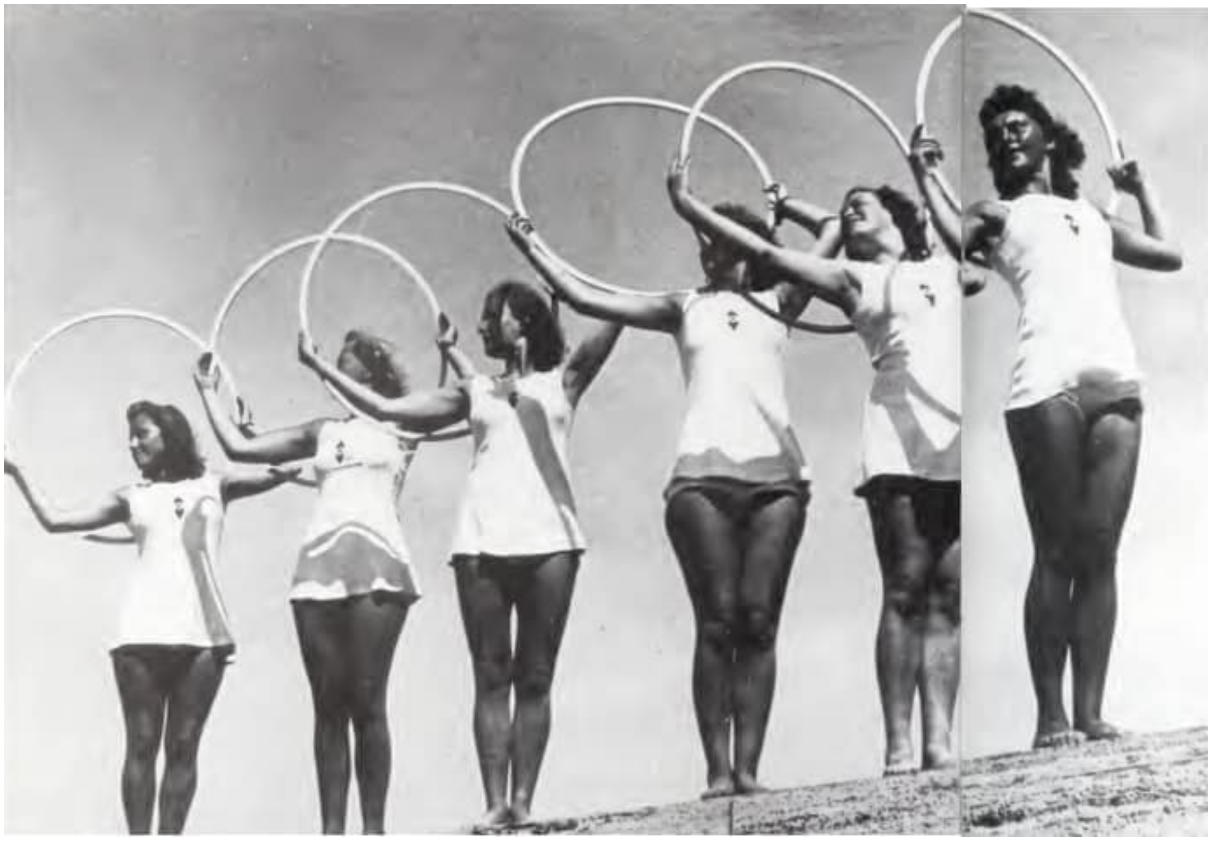
Reproducción del Mausoleo de Bismarck, a orillas del Rin. (1902). Arquitecto: Wilhelm Kreis

Reproducción del Mausoleo de Varsovia. (1941). Arquitecto: Wilhelm Kreis

Hitler dirigiéndose a la tribuna. Fotograma de El triunfo de la voluntad (1934), de Leni Riefenstahl

Juventudes Hitlerianas. Día Nacional del Partido, Nuremberg, 1938

Un batallón del Servicio laboral del Reich desfilando ante Hitler, Día Nacional del Partido. Nuremberg. 1937



Gimnastas con aro

Creemos que ya es hora de que el arte represente el sentido más profundo de nuestra vida (…) Hay momentos en que este sentido se hace visible de forma misteriosa, por ejemplo el año pasado, cuando honramos a los muertos durante la celebración del Día del Partido. El apogeo se produjo cuando el Führer, tras avanzar por el pasillo central, se detuvo para meditar ante la gigantesca corona fúnebre. Todos pudimos oír la voz de sus pensamientos. (…) La música tocó Ich hatte einen Kameraden [Yo tenía un camarada]. (…) Aquella ceremonia fue la forma vivificadora más perfecta y se consiguió por la grandeva y la muchedumbre: el pardo de los uniformes que alfombraban el Estadio Lultpold apenas se veía bajo el mar rojo de las banderas. «Como un campo de tulipanes•, observó un pintor. Pero no recordamos aquel momento por la magnificencia pictórica cuya belleza inolvidable han inmortalizado ya para nosotros el Cine y la fotografía. Fue un momento de nuestra época, un momento

durante el que la vida se convirtió en forma. Concertó fuerza y arquitectura, esta concertación lo moldeó y lo hizo especial[75].

Revista de variedades con espíritu militar. Fotograma de Janine, protagonizada por Marika Rökk

El cronometraje de las pausas y el orden escenográfico de los puntos culminantes eran tan importantes como la música y las banderas. La expectación se intensificaba en virtud de los largos silencios que Hitler anteponía a la expresión con que empezaba todos los discursos: «Compatriotas…». Nueva pausa, que se prolongaba hasta que se apagaba la ensordecedora ovación. I-a tensión llegaba a niveles casi insoportables. Los finales estaban asimismo calculados. Solían consistir en una llamada a la unidad de los alemanes, pocos políticos han suscitado tanta adoración, tanta histeria como Hitler. Estudiaba minuciosamente su estilo y los efectos que quería conseguir. Sigue sin comprenderse cómo un hombre con cara de psicópata pudo fascinar hasta tales extremos. Cuando vemos hoy las fotos y documentos cinematográficos en que aparece, la imagen que se forjó se nos antoja ridícula e increíble. En la época, sin embargo, conmovía a muchedumbres ingentes de lo más heterogéneo. Sus biógrafos dicen que tenía una voluntad de hierro y que estaba movido por un firme proyecto de futuro que le permitía movilizar fuerzas de un modo desconocido en la historia. También sus ademanes se nos antojan hoy ridículos. Procedían del cine mudo. Acostumbrados como estamos a los primeros planos televisivos y a los micrófonos inalámbricos, la exageración emocional de sus ademanes nos parece grotesca. A las masas ya no se las moviliza en los mítines, sino desde las pantallas de televisión.

Es aquí donde oímos evocar la perfección del pasado y las llamadas a la unidad nacional, a la ley y el orden. Nuestras reacciones se coordinan y sincronizan mediante anuncios publicitarios, conciertos de *rock*, acontecimientos deportivos. Ya no hace falta salir a la calle para dejarse arrastrar. Todos los discursos filmados de Hitler, Goebbels y otros dirigentes del Partido nos muestran con claridad meridiana que estos actores sabían hacer caer al público en trance, en una especie de misticismo erótico. Los gritos, los alaridos, los brazos estirados, las muecas generaban una reacción histérica que sólo pueden comprender los que hayan asistido a los grandes conciertos de *rock*. Pero se trataba de un trance calculado y disciplinado, de ningún modo caótico. Era un estado de sumisión cuasirreligiosa. No había espectadores accidentales; todos jugaban un papel. Disciplina, obediencia, sacrificio, lealtad, deber, tales eran las virtudes supremas. El individuo tenía que integrarse en la masa.

Adolf Hitler ensayaba gestos y posturas en el estudio de su fotógrafo Heinrich Hoffmann. Múnich, 1926

Muchos discursos hitlerianos abordaban la cultura. Hasta los más politizados contenían referencias artísticas. Y daba igual que estuviese en un mitin de masas o en una recepción con invitados selectos: sus mensajes giraban siempre alrededor de las mismas trivialidades. Cuesta entender cómo podía convencer con aquellas ideas, pero su éxito era arrollador. Sabía barajar imágenes simples, inyectaba energía y fuerza carismática en las perogrulladas, y su retórica inflamaba a la masa. No convencían sus

argumentos, sino su vehemencia. Apelaba a la dignidad pisoteada de los alemanes y excitaba los sentimientos más básicos. Explotaba lo que el público necesitaba: estabilidad, orden, arte tradicional. El contenido de sus discursos variaba poco: siempre los mismos tópicos, a menudo aderezados con metáforas religiosas. Capitalizó políticamente multitud de tendencias, fundiéndolas todas en su ideología. Intuía la desconfianza de la masa hacia los valores liberales de la clase media y canalizó su resentimiento. Asombra todavía que Hitler se preocupara tanto por las artes. Son muchos los que aún no se han dado cuenta de que las arles fueron para la Alemania nazi el medio idóneo de adquirir la legitimidad que no tenía. Casi todas las ideas hitlerianas sobre arte y cultura estaban ya en Mi *lucha*, un libro escrito en un estilo verborreico, pseudoculto, lleno de obsesiones neuróticas que dificultaban su lectura incluso a los más incondicionales. Todo estaba ya allí, la megalómana ambición de poder y la indiferencia más absoluta hacia los derechos ajenos. A pesar de que se imprimieron diez millones de ejemplares, lo leyeron muy pocos. Al igual que acerca de muchas otras cosas los campos de concentración y la persecución de los judíos, los que hubieran querido saber habrían podido enterarse. Pero la mayoría prefirió cerrar los ojos.

CAPÍTULO 6
LAS GRANDES EXPOSICIONES DEL ARTE ALEMÁN

Durante los años anteriores a 1933 y los que le siguieron. Me convencí de que cuando se concluyeran los primeros edificios se acallarían los alaridos y ataques de nuestros críticos. La opinión que contaría no iba a ser ya la de los intelectuales desarraigados. Sino la del pueblo cuanto más cumple el nuevo arte con su deber más se dirige al pueblo. Lo que significa ser accesible para el pueblo no importa lo que siga pensando al respecto un puñado de intelectuales botarates. (…) el apoyo de melones invalida la opinión de unos cuantos. La opinión de éstos es culturalmente tan insignificante como lo es políticamente la opinión de los grupos minoritarios (…) el arte del reich se engrandece con el reich lilas imposturas del arte decadente y a la moda. Del arte enfermo y embustero, se han borrado de un plumazo se ha alcanzado una pauta razonable (…) me gustaría decir que espero que en el futuro haya artistas sobresalientes que presten su gente a los acontecimientos y a la filosofía de la época que les proporciona la base material de su trabajo por mucho que las experiencias y proyectos históricos de otras épocas hayan ilusionado y fecundado la imaginación artística. La grandeza de la actual descuella por encima de todas puede compararse sin rubor a las más gloriosas de la historia alemana

Adolf Hitler, *1939*[76]

Si los cuatro primeros años del régimen pueden considerarse como una campaña de tergiversación de la historia del arte y de preparación para una nueva estética de masas, 1937 fue un año de ruptura radical con el pasado. La batalla concluyó con la inauguración de la primera «Gran exposición de arte alemán» en julio y en Múnich y con la última exhibición pública de obras vanguardistas en la exposición de «Arle degenerado». El nuevo arte alemán, según el concepto nacionalsocialista, se había consolidado. En cuanto Hitler llegó al poder, ordenó a su arquitecto preferido, Paul Ludwig Troost, que construyera una Casa del Arte Alemán en Múnich Tenía que reemplazar al Glaspalast, que había ardido en 1931 junto con 3000 obras de arte.

Tres años y medio después, el 18 de julio de 1937, se inauguró la Casa del Arte Alemán con un acto que superó en esplendor y euforia al primero. Si quedaba alguna duda acerca del rumbo que iba a tomar la política cultural del Reich, se despejó con la inauguración de la primera «Gran exposición de arte alemán». «Que esta casa se dedique sólo al arte serio, a ese arte que llevamos en la sangre, a un arte comprensible por el pueblo. Porque sólo el arte que el hombre de la calle puede entender es verdadero arte», dijo un periódico nacionalsocialista[77]. La «Gran exposición de arte alemán» tenía dos objetivos, según Hitler: primero, «dar al artista alemán honrado un medio para que se le conozca» y, segundo, «dar al pueblo alemán la oportunidad de ver y adquirir este arte». Los cuadros se sometían a concurso abierto.

La «Gran exposición de arte alemán 1937», Casa del Arte Alemán. Múnich (portada del catálogo oficial)

«Están invitados a participar todos los artistas alemanes del Reich y del extranjero». El nuevo museo tenía que ser el modelo de todos los futuros museos alemanes. «No habrá más museos en Alemania que no expongan sobre todo y ante todo obras alemanas».[78] Dicho con más claridad: «El nuevo museo apartará lo estilístico nacional de lo sociológico nacional La absurda mezcla de grupos artísticos que confunde al visitante ya no es posible. No toda obra artística que se hace en Alemania es arte alemán. Arte alemán es el que hacen los alemanes en Alemania. El que ha nacido en Alemania, no el injertado[79]». Aunque la prensa alardeó de que

se habían enviado 25 000 obras para aquella primera exposición, la verdad es que se enviaron 16 000, de las que se expusieron más de 600.

Hitler en la «Gran exposición de arte alemán 1939», Múnich, con (de izquierda a derecha): Heinrich Himmler, Jefe Nacional de las SS; Joseph Goebbels; el ministro italiano de Propaganda Dino Alfieri; una persona sin identificar; la profesora Gerdy Troost; y el barón Konstantin von Neurath

Era tradicional en Alemania celebrar todos los años una exposición para que los artistas presentaran sus obras, más o menos como en la academia inglesa y los salones franceses. Las •Grandes exposiciones de arte alemán» pertenecían a dicha tradición. Se exponían las obras para que se vendieran. Lo insólito del caso era la intervención del Estado como promotor principal. No se trataba de «ferias artísticas que hacen hincapié en lo último y novedoso, sino la expresión visual de los valores eternos “internos y externos” de nuestro *Volk* Creadas por artistas de nuestra época, tan verdaderas y transparentes como el mismo edificio, estas obras se exponen en un templo artístico, no en una fábrica», dijo Werner Rittich, uno de los críticos de arte más destacados**[80]**. No había criterios formales: la selección se basaba en el gusto de Hitler y de los jueces. Hitler en persona se entrometió y rechazó 80 pinturas por «falta de acabado». «Los bocetos se han excluido y sólo se exponen las pinturas realmente “trabajadas” No puede haber dudas sobre el significado de una obra», dijo un crítico. Lo que caracteriza a la “Gran exposición” es su toma de partido contra toda problemática. No hay sitio aquí para los experimentos. En esta

casa cumplida sólo entrará el arte consumado. (…) Aquí se nos presenta el verdadero rostro del nuevo arte alemán. La congruencia es un tajante rechazo del pasado».[81] Participar en una «Gran exposición» era casi imprescindible para la reputación de un artista La revista artística oficial Die *Kunst im Dritten Reich [El Arte en el Tercer Reich*] y la prensa en general comentaban casi en exclusiva las obras de los artistas que habían expuesto en Múnich. «En el mundo artístico alemán, lo mismo que en política, estamos dispuestos a eliminar las consignas. Al artista que quiera exponer aquí le basta con tener capacidad [*Können*]», dijo Hitler. Pero los nazis no sólo dictaban el estilo, sino que también se encargaban de que los artistas eligieran el tema que les interesaba «El *Führer* quiere que el artista alemán salga de su aislamiento y se dirija al pueblo. Su primer paso es la selección del tema Este ha de ser popular y comprensible. Debe ser heroico según los ideales del nacionalsocialismo. Tiene que dejar traslucir su creencia en el ideal nórdico de belleza y racialmente puro[82]. Un crítico de Colonia describía así la organización temática de la exposición:

> *Un simple paseo me ha demostrado que la selección se ha hecho basándose en los principios de claridad, verdad y profesionalidad. (…) Lo heroico descuella. Los temas fundamentales son el obrero. el agricultor, el soldado. Los temas heroicos superan a los sentimentales (…) Las impresiones de la Gran Guerra, los paisajes alemanes, la vida campesina, el ciudadano alemán en el trabajo. (…) El Estado, sus actividades y personalidades Tales son los nuevos temas que exigen expresión y estilo nuevos*[83].

En teoría, las «Grandes exposiciones» tenían que ser educativas.

> *Las exposiciones anuales de la Casa del Arte Alemán son algo más que simples muestrarios Para esto yo hay otras exposiciones.*

Las selecciones que presenta la Casa son lo más depurado de la voluntad artística. Ya lo dicen las palabras del Führer que hay en su bandera: «El arte es una empresa *grande* y *llena de entusiasmo». El*

nacionalsocialismo ha conseguido de una vez por todas que el arte abandone la torre de marfil del Individualismo y lo ha puesto al servicio de la comunidad. Así como nuestra filosofía da a cada individuo la fuerza que lo vincula a la raza, así el arte abandona el aislamiento para regresar al seno de la comunidad. (…) Al arte se le ha encomendado la misión de reflejar la variadísima riqueza *de la vida alemana, de reflejar la riqueza del alma alemana en imágenes que proclaman el cambio político. La lucha artística va no es estética,* sino *una lucha por el perfeccionamiento del carácter alemán. El cambio artístico es el símbolo del cambio político; hace que el corazón se desborde de entusiasmo cuando se concentra en las fuerzas silenciosas de la naturaleza, el hombre, la planta, el* anima/ *No es* un bucólico refugio *según los cánones del* pasado, *ni una imitación vacía*[84].

Las exposiciones eran en teoría una muestra de lo mejor del arte alemán. Tenía un carácter programático; presentaba el nuevo arte y evidenciaba la ruptura con el arte de la República de Weimar. «Por primera *vez* después de 150 años, la cultura ya no recibe instrucciones de París. El poderoso renacimiento cultural parte de Alemania e influye en otros países. El arte que hasta ayer mismo se nos presentaba como ejemplar se ha desenmascarado. El pueblo ha recuperado el sentido común, y en arte quiere sencillez, sinceridad y franqueza. Hemos superado el impresionismo, el expresionismo, la nueva objetividad y demás etiquetas, y hemos conquistado el reino de las imágenes nítidas».[85]

Exposición «Elogio del trabajo», Casa del Arte, Berlín, 1936. En el centro: Fritz Koelle, Metalúrgico; Helmut Schaarschmidt, Cimientos

Paul Mathias Padua, Campesinos de Ruhpolding (1928)

En aquella exposición, como en las siguientes, los cuadros estaban ordenados temáticamente. Los temas florales, los paisajes industriales, la familia y la vida rural eran de fácil clasificación (ilustraciones en págs. 116-117). La exposición tenía que ser un espejo del mundo, la corroboración de la regeneración que, según Hitler, se había producido tras la liberación de elementos degenerados por parte de la pintura y la escultura Los porcentajes temáticos eran: 40%, paisajes; alrededor del 30%, gente común y corriente; 11%, retratos históricos; 10%. animales; 7%, naturalezas muertas. La mayoría de las obras era de estilo tradicional y para casi todas las pinturas podía encontrarse con facilidad un antecedente en la historia del arte. La para casi tosas las pinturas podía encontrarse con facilidad un antecedente en la historia del arte. La exposición, en muchos aspectos, no se diferenciaba de las celebradas anteriormente en la Alemania del sur, otra prueba de que el arte del Tercer Reich, lejos de ser consecuencia de un estilo inventado en 1933 de la noche a la mañana, fue continuación de un arte que ya existía. Goebbels se lamentaba con frecuencia de la falta de artistas jóvenes. En realidad, de los artistas que expusieron. 250 habían expuesto ya en la Academia de Múnich antes de que Hitler llegara al poder.

Helmut Schaarschmidt, Cimientos

Fritz Erler (1868-1940) tenía más de sesenta años cuando los nacionalsocialistas llegaron al poder. Respetado y aclamado pintor muniqués procedente del Art-Nouveau, Erler, al igual que Ferdinand Spiegel (1 879 1950). se dejó convencer por el nuevo régimen para pintar cuadros de propaganda militarista Abandonó el estilo amable y naturalista de sus anteriores pinturas campestres y se dedicó a retratar a hombres de las SS y la SA. Paul Mathias Padua (1903-1961), otro favorito de la élite nazi, era más joven, pero a semejanza de muchos otros no necesitaba que lo apoyaran los nacionalsocialistas. Era un tradicionalista y cultivó el estilo de la escuela realista francesa; sus retratos de campesinos bávaros

fueron muy populares; sus obras anteriores no se diferenciaban ni en estilo ni en expresión de las presentadas en las «Grandes exposiciones» hitlerianas. Fue el típico caso del artista capacitado y engullido por la maquinaria política. Para satisfacer lo que se le exigía no tuvo más que añadir algún que otro detalle como, por ejemplo, un retrato de Hitler. El torbellino de la ideología nazi fue absorbiéndolo poco a poco. Su pintura El *10 de mayo* (Ilustración en págs. 164-165), en que vemos a un soldado alemán haciendo señas para que le sigan, era un cuadro de propaganda descarada en que el pintor conmemoraba el comienzo de la invasión de Francia Otros pintores sin orientación política definida se dejaron utilizar por los Ideólogos nazis Hermann Urban (1866-1946) fue un paisajista notable y contribuyó a las exposiciones oficiales con varios paisajes «heroicos» de los que Paul Schultze-Naumburg dijo extasiado que representaban la guerra del arte contra el mundo de la barbarie. «Sus paisajes nos enseñan que la vida entera es una batalla. Quienes no empuñen las armas para combatir acabarán pisoteados».**[86]** Franz Eichhorst (1 885 1948), retratista de campesinos alemanes, se dejó convencer con facilidad. Basándose en sus experiencias durante la primera guerra mundial, se especializó en soldados heroicos. Los enormes murales (30 metros de longitud por 4 de altura) con que cubrió cuatro paredes del Ayuntamiento de Berlín, el Schöneberg, conmemoraban el auge del movimiento nazi. Estaban allí todos los prototipos nacionalsocialistas: la pareja Joven, la madre y el niño, el obrero, el agricultor y el soldado. Todo ello profusamente decorado con símbolos nazis y un generoso despliegue de banderas. «Éste es el camino de la Alemania de los últimos veinticinco años, una imagen intemporal de la vocación de un pueblo que lucha por su existencia y su futuro», escribió Robert Volz en *Die Kunst im Drift en Reich* en noviembre de 1938.

Franz Eichhorst, Despedida (mural, detalle)

Franz Eichhorst, Campesino (mural, detalle) «Signos del renacimiento de una nación desde lo más profundo de su sangre se necesita una disciplinada determinación para crear frescos

que representen acontecimientos grandiosos, el destino de una época, la exaltación del alma de todo un pueblo He aquí e) verdadero cambio, la victoria irrevocable del espíritu idealista sobre las hienas de la oscuridad» - Robert Volz

El respetabilísimo Conrad Hommel. retratista de moda de la época prehitleriana que había pintado al mariscal Von Hindenburg y a Albert Einstein, mordió igualmente el anzuelo. Después de pintar a Göring se convirtió en el retratista del Partido y realizó muchos retratos de Hitler (Ilustración en pág 105), Goebbels y los demás compinches. Sus cuadros, con el tiempo, adquirieron una pompa y una vacuidad crecientes. Hommel no fue el único pintor de la antigua Secesión muniquesa que «adaptó» su estilo a las exigencias del día. La venerable Secesión de Múnich, hija del impresionismo, aportó muchos pintores a la «Gran exposición». Algunos, como Eduard Thöny (1 866 1950), pintaron temas militares pero conservando cierta coherencia artística, ya que no abandonaron su estilo anterior. Lo mismo puede decirse del pintor secesionista Leo Samberger (1 881 1949). Paul Herrmann (nacido en 1864), Elk Eber (1 892 1941) y Hans Schmitz Wiedenbrück (1 907 1944) dieron igualmente al régimen pinturas de tema bélico y nacionalsocialista. Las mejores escenas rurales salieron de los pinceles de Adolf Wiessel (1 894 1973), Thomas Baumgartner (nacido en 1892; ilustración en pág. 143), Constantin Gerhardinger (1 888 1970; ilustración en pág. 140), Oskar Martin Amorbach (nacido en 1897) y Julius Paul Junghanns (1 876 1958; ilustración en págs 134 135). Y Franz Xaver Stahl (nacido en 1901) pintó vacas y caballos impresionantes. Casi todos ellos tenían más de cuarenta años y pintaban como lo habían hecho siempre: con pulcritud, a la manera tradicional y sin inquietudes artísticas. Su estilo y su mensaje gustaban a los nacionalsocialistas.

Conrad Hommel, El mariscal de campo Hermann Göring (19 391. «Gran exposición de arte alemán 1939»

Elk Eber. Los «camisas pardas» entran en funciones

Si no supiéramos que Albin Egger Llenz (1 868 1926) pintaba ya en 1910 podríamos caer fácilmente en la tentación de fechar sus cuadros en la época del Tercer Reich. No fue una casualidad que acabara por ser uno de los precursores favoritos de los nuevos pintores. La corrupción de Wemer Peiner (nacido en 1897) fue de naturaleza distinta. Pintor famoso antes de Hitler, entró de profesor en la Academia de Düsseldorf cuando Paul Klee, Jankel Adler, Oskar Moll y otros perdieron sus puestos docentes. Había

sido voluntario durante la primera guerra mundial y durante mucho tiempo dudó entre la pintura y la arquitectura. Influido por los antiguos maestros italianos y flamencos, encontró la salvación del mundo en los valores tradicionales. Sin los nacionalsocialistas habría sido un buen pintor realista. No se le puede reprochar que cambiara de temática para complacer a los nacionalsocialistas, pero se dejó convencer. Sus representaciones de la naturaleza, de los cambios estacionales y del maíz en sazón reflejaban la temática de la filosofía de la sangre y la tierra. Y vivió bien gracias a estas obras. Fue uno de los artistas más celebrados, el presidente de la Academia de Pintura Hermann Göring. que después se llamó Academia Wemer Peiner.

Oskar Martin-Amorbach, Atardecer

Albin Egger-Lienz, Vida (1912, detalle)

Julius Paul Junghanns, Autorretrato (1935)

Rudolf Hermann Eisenmenger (mural de la sede vienesa del Servicio Laboral del Reich)

Werner Peiner, Otoño en el Eifel

Rudolf Hermann Eisenmenger fue uno de los pocos artistas representados en la «Gran exposición, que habían nacido en el siglo XX (en 1902). Estudió en la Academia vienesa y ganó el Premio Roma. Sus paisajes apacibles, sus retratos tradicionales, sus desnudos y sus alegorías casaban con la iconografía del Tercer Reich. En 1936 obtuvo la Medalla Olímpica de la pintura. Además pintó murales (Ilustraciones en págs. 101 y 107), entre ellos los del Ayuntamiento de Viena.

Campesinas en la «Gran exposición de arte alemán 1943»

Visitantes ante las Tres mujeres en la fuente, de R H. Eisenmenger

Carl Spitzweg, Amigos de la infancia (hacia 1855)

La historia nos ha hecho simplificar las cosas. Tendemos a pensar que los que se negaron a colaborar con el régimen eran buenos artistas y que los que se quedaron en Alemania eran los malos. Nos hemos hecho a la idea, además, de que había una separación ciara entre los que comulgaban con el régimen y los que lo rechazaban, como si 1933 hubiera sido un año mágico que hubiera dividido toda Alemania en dos bloques, los nacionalsocialistas y la oposición. Pero hubo muchos matices. Unos siguieron trabajando como hasta entonces, otros se rebelaron en privado y los restantes se dedicaron a esperar. Se equivocan quienes suponen que todo el arte expuesto era un arte falso o de tercera categoría Un elevado porcentaje no era ni mejor ni peor que el que se presentaba en las llamadas exposiciones académicas de la época prenazi. A decir verdad, muchos artistas que habían pertenecido a la antigua Secesión muniquesa se habían desentendido de la coherencia y hablan cambiado de estilo para satisfacer las exigencias del momento. No todos los oficialmente aceptados eran fanáticos del nacionalsocialismo. Algunos trataron de encontrar un término medio entre el conformismo y la rebelión abierta. Transigieron, al igual que muchos de sus conciudadanos; sacaron •tajada, oficial y en general siguieron pintando como hasta entonces. A veces ponían títulos que reflejaban la nueva situación; la adición del adjetivo

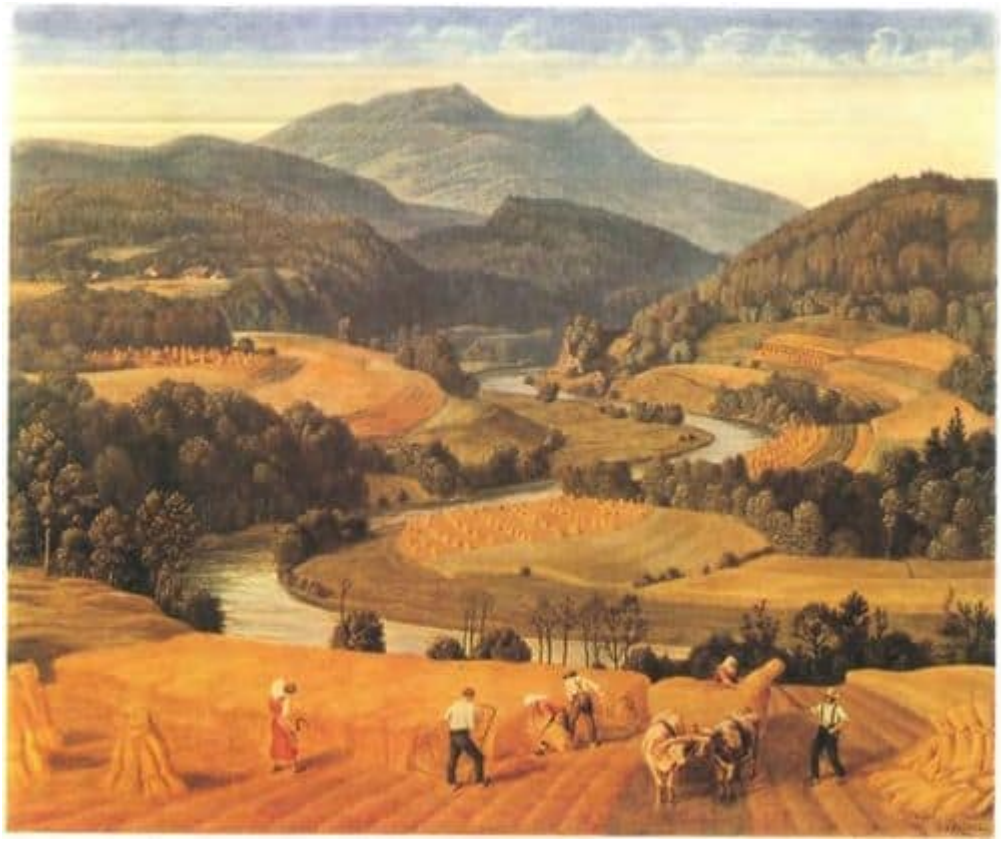
•alemán/alemana» al título era, en algunas ocasiones, la única conexión perceptible con el sistema imperante. A veces bastaba con Tierra *alemana*, o *Roble alemán*; ideas invisibles en el cuadro pero que permitían su interpretación. No tenían inconveniente en dejar que sus obras se utilizasen de este modo. Su participación en aquellas exposiciones daba credibilidad al régimen. Esta función la cumplían incluso las obras «apolíticas». Muchos se sometieron y cambiaron de chaqueta sin alharacas. En la política artística de los nacionalsocialistas había muchas contradicciones. Decidir qué estaba permitido y qué prohibido no siempre resultaba tan claro como hoy nos gustaría creer. Ciertas obras de Ernst Barlach recibieron el apoyo de un sector de la élite ilustrada nazi. A veces se hacía la vista gorda ante alguna publicación. La editorial Rembrandt Verlag publicó un volumen sobre *Escultores jóvenes* que incluía, entre los artistas oficiales, a muchos otros no tan oficiales cuyo estilo y temática eran inadmisibles en las «Grandes exposiciones».

Conrad Hommel, El *Führer* y Jefe Supremo del Ejército (1940). «Gran exposición de arte alemán 1940» «Una muestra del alto nivel de

nuestra pintura» — Robert Scholz

Adolf Wissel, Campesina. «Gran exposición de arte alemán 1938»

Rudolf Hermann Eisenmenger, Regreso del Frente Oriental (mural, detalle)



Karl Alexander Flügel, La siega. «Gran exposición de arte alemán 1938»

También había contradicciones en la selección de lo que había que exponer. El escultor cubista Rudolf Belling (1 886 1972) estuvo igualmente representado en la exposición de «Arte degenerado» y «con un busto del boxeador Max Schmelin en la primera "Gran exposición de arte alemán"». En la primera época. Göring encargó al pintor "degenerado" Otto Dix que retratase a sus hijos. También entre los artistas había muchas dudas, falsas esperanzas y equivocaciones. Hubo quienes al principio abrazaron el ideario nacionalsocialista y más tarde se arrepintieron, los casos más conocidos fueron el del pintor Emil Nolde, el poeta Gottfried Benn y el filósofo Martin Heidegger. El pintor Franz Radziwiil, cultivador de un realismo mágico, se había afiliado al Partido en 1933. Fue profesor de la Academia de Dusseldorf y estuvo en el pabellón alemán en la Bienal de Venecia de 1934. Un año más tarde fue despedido y se prohibieron sus obras.

También hubo muchos secuaces, titubeantes e incondicionales entre los críticos e historiadores de arte. Pero por cada crítico que defendía el nuevo arte alemán había otro que disentía, por ejemplo el eminente historiador Wilhelm Pinder. Entre los directores museísticos nombrados

por el régimen, unos no sabían qué política adoptar y otros se esforzaban por exhibir obras vanguardistas. Eberhard Hanfstaengl, director del Kronprinzen Palais de Berlín, pudo exhibir obras de Die Brücke, Der Blaue Reiter, Klee, Kirchner y otros vanguardistas hasta 1937. No todo el personal museístico era del agrado de los nacionalsocialistas. A decir verdad muy pocos museos importantes compraron obras procedentes de las «Grandes exposiciones». Este boicot no se debía a criterios políticos, sino al hecho de que pocas obras tenían categoría suficiente para interesar a un museo. Casi todos los artistas representados en las «Grandes exposiciones» oficiales vivían en el pasado y apoyaron la nueva orientación tradicionalista. Pintores como Ivo Saliger, Hans List y Eberhardt Viegener no ocultaron su amor por el arte de otros tiempos. Coincidía con las preferencias de las altas esferas. Los miembros del Partido alababan a los antiguos maestros alemanes, Durero, Altdorfer, Cranach, y a los pintores del siglo XIX como Anselm Feuerbach. Philipp Otto Runge y Hans Makart. cuya teatralidad hueca y pomposa satisfacía a Hitler. Los pintores preferidos por Hitler eran Cari Spitzweg. Wilhelm Leibl y Hans Thoma. Los cuadros de que se rodeaba procedían de la escuela muniquesa de los siglos XV y XIX: Franz von Lenbach (retrato de Bismarck). Franz von Stuck *(Die Sünde [El pecado])*, Feuerbach (*Parklandschaft [Vista de un parque]*). Hitler y muchos contemporáneos veían en ellos la encarnación de las virtudes que había que emular. A Hitler no le resultaba difícil convencer a la ciudadanía de que aceptase un arte basado en aquellas obras. En términos generales, la pintura nazi se basaba en la pintura costumbrista tradicional. Estaba en los antípodas de las obras de los vanguardistas, que habían roto con tales influencias. El costumbrismo casaba con la ideología fascista. Suponía un vínculo inmediato con el pasado, con el mito de la edad de oro germánica que los nacionalsocialistas querían promover. Eran pinturas que en el fondo se limitaban a reciclar técnicas y modelos anticuados. Por otra parte, a las pinturas que manifestaban un realismo crudo y directo se les superponía una gruesa capa de proselitismo. Su naturaleza estática impedía toda evolución. Su conservadurismo reflejaba el mundo aséptico que los nacionalsocialistas fomentaban y su carácter contemplativo producía un efecto de profundidad y emotividad. Era un arte sin inquietudes. El objetivo de los soldados, niños y mujeres que aparecían en las obras era elevar a la categoría de los semidioses al sector social simbolizado y

condenar a muerte a los excluidos. El factor perverso del régimen estribaba, como ha apuntado Hannah Arendt, en que se creía autorizado a decidir quién tenía derecho a vivir y quién no. El arte se utilizó para introducir este mensaje en todos los domicilios. Los títulos tenían mucha importancia. Tenían que dar a la obra un significado profundo. Los paisajes se convertían en *Tierra liberada* o Tierra *fértil*. Las marinas eran Olas y viento. Las autopistas eran *Las autopistas del Führer* Títulos como *Contra atento y marea. La guardia insomne o Preparados para el trabajo* mostraban el espíritu combativo del obrero alemán. Había muchas representaciones de la fertilidad. Nunca se sabía con seguridad si *El esplendor del bosque, Primavera* o *Bendición de la tierra se* referían a un campo de flores o a una mujer. El título articulaba la función. Todos los temas de la ideología nacionalsocialista se podían ver en las exposiciones. Eran como los artículos de fe del credo hitleriano, y Hitler había dicho:

> *Es lógico que apoyemos la representación de tipos alemanes. (…) nuestros artistas basan sus modelos (…) en el apego a la tierra natal y en la fuerza regeneradora del paisaje. (…) [Nuestras campesinas] y sus hombres constituyen la cantera natural donde se esculpe la raza (…) Nuestros artistas destacan por encima de todo que la madre es el ángel custodio de la vida. (…) El desnudo femenino será siempre la empresa más ambiciosa del artista, (…) mostrar el físico sano, el valor biológico del individuo. (…) el cuerpo tal como la naturaleza lo quiere, (…) una meritoria contribución a nuestro programa formador del espíritu nacional. La patria está decidida a propalar este sentimiento de dicha allí donde tiende a realzar el comportamiento de los hombres y mujeres que cumplen con sus deberes combativos y reproductores básicos (…).* **[87]**

Todos los elementos constitutivos de la consigna «Sangre y tierra» se podían encontrar en estas frases. Cuesta creer que estos códigos, estos temas rurales. Ingenuos e incluso primitivos pudieran calar en una sociedad urbana y técnicamente desarrollada en la primera mitad del siglo XX.

Además de los temas alegóricos y simbólicos, se fomentaban las técnicas antiguas del grabado en madera, los tapices, la tejeduría y la composición de trípticos para consolidar los falsos vínculos del nuevo arte alemán con el pasado. El arte tenía además que Jugar un papel en la reinterpretación de la historia y millones de estudiantes aceptaban con los ojos cenados lo que se enseñaba en las escuelas, incluso en las universidades. No había lugar para los enfoques personales o las comparaciones. Los elementos se descontextualizaban y se reinterpretaban para exaltar un delirio de grandeza puesto al día, dibujado, pintado y cantado en clave mística «Lo que aquí vemos es otro mundo, las imágenes de una historia recuperada. El idioma que se habla aquí es tremendo, un idioma que infunde respeto y temor. Miles y miles de ciudadanos sucumben al hechizo de la inconcebible belleza de este espectáculo que disuelve el presente porque es el fruto depurado de los siglos, de dos mil años de civilización alemana», escribió un periodista en el *Vólkischer Beobachter*.

Gracias a su realismo, o a su naturalismo, la pintura se disfrutaba de manera directa y se comprendía a todos los niveles. Y además contaba con el favor de la ciudadanía, cosa que no puede explicarse diciendo simplemente que habían lavado el cerebro a toda una nación. No hay duda de que este éxito se apoyaba en el sincero deseo mayoritario de contemplar un arte pictórico que contase historias. Los nacionalsocialistas conocían muy bien las contradicciones que había entre la realidad de una sociedad urbana e industrializada y la Iconografía de su arte idílico y rural El arte del Tercer Reich no era un reflejo del mundo, sino una directriz que orientaba la conducta y las actitudes y que difundía mensajes. En 1942, Adolf Feulner, director de un museo, explicó este cometido del siguiente modo:

> *El anhelo de paz, realismo y terrenalidad ha calado en las artes. La esencia de este cambio consiste en dar la espalda al nihilismo pesimista y a la abstracción y en regresar a un mundo sencillo, a la humanidad. (…) Los artistas no sólo deben resolver problemas artísticos, tienen también que resolver los problemas de la vida. (…) La forma debe ser nítida y comprensible por todos. El contenido debe dirigirse a todos. El contenido artístico está al servicio de la*

formación filosófica [weltanschauliche] del pueblo El arte tiene que volver a ser, como en el pasado, una fuerza vital y que represente los ideales del pueblo. Tiene que volver a ser el símbolo del pueblo[88].

Wilhelm Leibl, Tres mujeres en la iglesia (1878-1882)

Jinetes enarbolando la bandera con la esvástica durante el desfile del Día del Arte Alemán. Múnich, 1938 (en el recuadro). Cabeza griega del desfile del Día del Arte Alemán. Múnich, 1939

Carroza con bajel vikingo. Desfile del Día del Arte Alemán, Múnich, 1939

En la Casa del Arte Alemán se celebraron en total ocho «Grandes exposiciones», la primera en 1937, la última en 1944. A la mayoría le gustaba aquel mundo artístico y arquitectónico, las cabalgatas históricas, los desfiles de cuadros vivos, el despliegue de banderas y colores, y la gente acudió en masa para ver las exposiciones muniquesas. A la exposición inaugural de 1937 acudieron 60 000 visitantes. «Jamás ha acudido tanta gente a una exposición. Jamás se han comprado tantas obras», se jactaba Goebbels. «Una exposición, acontecimiento reservado antaño a los artistas y al cenáculo de los entendidos y aficionados, se ha convertido en acontecimiento nacional. Docenas de millares han recorrido la exposición de “Arte degenerado” y entrado a continuación en las espaciosas salas de la Casa del Arte Alemán con el corazón inflamado y una sensación auténtica de felicidad porque sabían que después de muchos años de humillante derrota el arte alemán ha vuelto a encontrarse a sí mismo».[89]4 En 1942, la cantidad de visitantes se aproximó al millón y se vendieron 1214 obras. La creciente cantidad de visitantes y lo elevado de la misma eran para Hitler la confirmación de su programa cultural. Miles de artistas enviaban sus obras a las exposiciones oficiales. No parece probable que dichas obras se pintaran expresamente para tales actos. ¿De

veras podemos concebir que tantos artistas renunciaran a su estilo y a sus ideas en virtud de un decreto oficial?

Los Días del Arte Alemán, que celebraban la inauguración de las exposiciones oficiales de Múnich, se festejaban con desfiles y cabalgatas por todo lo alto. En 1937 desfilaron por toda la ciudad 26 carrozas, 426 animales y 6000 personas disfrazadas de figuras pictóricas y escultóricas de todos los períodos y rodeadas de maquetas de los edificios de la nueva era. La entusiasmada muchedumbre se agolpaba para presenciar aquellos gigantescos desfiles anuales que conmemoraban los 2000 años de historia del Reich y en los que se podía ver a Neptuno, a Uta de Naumburgo, al Padre Rin, a Atenea; y por supuesto a Hitler, representado en estatuas enormes. Mezcla de baile de disfraces, carnaval y *kitsch*, estos desfiles exaltaban el Volk. recreaban los símbolos antiguos y los oficios del pasado El nacionalsocialismo se camuflaba de legítimo heredero de toda la historia alemana. Era una ostentación pública de la fe que tenía el régimen en el futuro Reich milenario El Día del Arte Alemán tenía que contribuir a cohesionar a la nación entera, a salvar las diferencias de clase.

> *El Día del Arte Alemán nos enseña hasta qué punto preocupa el arte al Volk en que ha arraigado. Es además un mensaje dirigido al mundo. (…) El espectador libre se encuentra junto al artista libre. El artista entiende la libertad en un sentido más profundo. Entiende el compromiso que le vincula a su pueblo y su país. (…)Sólo se rige por una ley y ésta es de orden ético: la responsabilidad ante su pueblo y la tradición espiritual de éste*[90].

Hitler se presentaba siempre como el gran mecenas de las artes. Se le veía inaugurar exposiciones, comprar cuadros para los edificios del Partido. Fue el mejor cliente de las «Grandes exposiciones» *y* en todas ellas gastó elevadas y crecientes cantidades de dinero. Durante la segunda exposición, la de 1938, compró como mínimo 202 obras, valoradas en total en más de medio millón de marcos. (Cuando se vendía una obra, se descolgaba y se sustituía por otra.) En 1941 compró alrededor de un millar, que luego repartió por los ministerios y edificios públicos. La etiqueta «Comprado por el *Führer*» era señal de máxima garantía.

«Ninguna época puede eximirse de su obligación de fomentar el arte», había dicho Hitler. «Perdería, si así lo hiciera, no sólo la capacidad para la creación artística sino también la capacidad para comprender, para experimentar el arte (…)el artista creativo educa y ennoblece con sus obras la facultad de juzgar de la nación. (…)las grandes hazañas culturales de la humanidad han sido siempre las hazañas supremas de la vida de la comunidad».[91]6 La Academia de Bellas Artes de Múnich concedió a Hitler una medalla de oro. En el anverso estaba la cabeza de Palas Atenea; en el reverso Pegaso. Ostentaba la siguiente inscripción «Al *Führer* del pueblo alemán, Adolf Hitler, que ha puesto el interés nacional en el centro de nuestra vida espiritual y ha devuelto al arte sus antiguos derechos. Sus proféticos designios han encomendado al arte la misión que le es propia, ser el Idioma del pueblo[92]».

Sólo gracias a los medios de información pudieron convencer los nacionalsocialistas de que eran los creadores y ángeles custodios de una civilización grande y nueva. Si comprendemos esto, comprenderemos también por qué la divulgación artística fue tan importante y por qué había que poner freno a la crítica o a cualquier polémica cuyo fin no fuese la difusión de esta idea. Difundir el arte acabó por ser más importante que crearlo. Las exposiciones y la inauguración de edificios recién construidos eran acontecimientos de masas. Hitler y Goebbels pronunciaban largos discursos culturales. La divulgación del arte por medio de libros y folletos, sellos y postales era más importante que el arte mismo y la venta de postales se disparó. Los periódicos ilustrados comentaban habitualmente las exposiciones. *Kunst und Volk* publicaba artículos sobre la Alemania medieval y las sagas antiguas, vinculándolas con los motivos del racismo nórdico. Además de reproducir cuadros de reciente creación, había ilustraciones de Durero y Riemenschneider, los bienamados precursores. Pero la revista artística más importante de la época nazi fue *Die Kunst im Dritten Reich*, fundada en 1937; la dirigía Alfred Rosenberg y en ella escribían Werner Rittkh, Walter Horn y Robert Scholz. Al principio tiraba 8000 ejemplares, más tarde subió a 50 000, cantidad muy elevada para la época. La presentación y el formato eran los típicos de una publicación artística respetable. Impresa en verde y oro, respiraba lujo y competencia. Era evidente que estaba vinculada con una gran tradición. El objeto del formato y el contenido era interesar al lector culto. El logotipo de la

cubierta mezclaba el símbolo del Reich con una antorcha y la cabeza de Atenea:

Atenea es la diosa de la guerra y de las artes. Personifica el poder, la joven fuerza espiritual del ser humano. Se alza libre y erguida. Reconoce, mide y emplea la fuerza de todas las cosas en la victoriosa batalla con el enemigo y en el dominio de la naturaleza para la creación artística. La imagen de la diosa es la cabal expresión del carácter heroico del Führer y el movimiento nacionalsocialista, y, en el más profundo de los sentidos, del arte que el Führer desea[93].

En 1939 la revista pasó a llamarse *Die Kunst Im Deutsche Reich* (pero en el presente libro seguiremos llamándola *Die Kunst Im Dritten Reich* para evitar confusiones); ello se debió a un decreto hitleriano que Instaba al abandono definitivo de la expresión Das Dritte Reich [Tercer Reich]; todavía en 1944, cuando la derrota era inminente. Hitler se mostraba partidario de la fórmula *Grossdeutsches Reich* [imperio pangermánico]. Durante la ocupación de Francia se publicaba en este país una edición en francés.

¿Por qué tan pocas personas comprendieron los mensajes que tenían continuamente ante sí? Mensajes que ni estaban disfrazados ni contenían sutileza alguna. Millares de artistas pintaban aquellos cuadros, los ciudadanos cultos acudían a verlos en tropel para sentirse espiritualmente elevados, pero no se percataban de las ideas que contenían. Los historiadores de arte, estudiosos que ocupaban puestos de importancia en las universidades y academias de Bellas Artes se hacían eco de los más zafios ideales nacionalsocialistas y publicaban sus absurdas y superficiales consideraciones en libros y revistas serios. Con los arios aumentaron las obras que se exhibían en las «Grandes exposiciones». En 1937 hubo más de 600; en 1941 hubo alrededor de 1400. cantidad que disminuyó en los arios siguientes, aunque muy poco. La cantidad de artistas aceptados siguió una pauta parecida: 550 el primer ario y alrededor de 750 durante la guerra. Podría preguntarse por qué tantos artistas participaron voluntariamente en tamaña aventura. Por supuesto estaban los pintores abiertamente nazis que retrataban a los hombres de las SS y a los combatientes: Otto Hoyer, Elk Eber, Wolf Wilrich y Willy Waldapfel; y Adolf Ziegler, que a causa de sus turbadores desnudos recibió el

sobrenombre de «Maestro del Vello Púbico». Para muchos, sin embargo, era un buen lugar para vender. Los precios se mantenían bajos para que el pueblo alemán decorase sus paredes con arte alemán, pero los pintores favorecidos por el régimen solían obtener pingües beneficios. Ello caracterizó la actitud de muchos artistas oficiales, cuyos ingresos, ventajas y privilegios se debían al mecenazgo de Hitler. Y muchos perdieron su integridad moral. «Venerable Señor Canciller del Reich, los artistas y músicos de la Academia Prusiana desearían expresarle su devoción y gratitud por las memorables palabras pronunciadas en Nuremberg y Múnich y que subrayaban la importancia de las artes para la nación y el Estado», escribieron a Hitler el vicepresidente del Departamento de Música y el de Artes Visuales**[94]**.9 Hitler fue más bien tolerante en lo relativo a que los artistas ingresaran en el Partido; mientras crearan el arte que le interesaba a él. tenían asegurado su apoyo personal El oportunismo funcionó por sí solo. Los pintores, al fin y al cabo, eran colegas suyos y en cierta ocasión dijo, acordándose de sus penalidades artísticas de antaño: «Mis artistas vivirán como príncipes [*Fürsten]*», y así fue para los más destacados. Los artistas eran casi propiedad personal del *Führer*. El pintor Sepp Hilz. por ejemplo, recibió personalmente de Hitler un donativo de 100 000 marcos para que se construyera un estudio. Gerdy Troost. la viuda del arquitecto preferido de Hitler, recibió todos los años cantidades elevadas para decorar los edificios de su finado cónyuge y de los que ahora se ocupaba ella. Arno Brecker pagaba una cantidad simbólica en concepto de impuestos fiscales y en 1940 el *Führer* le regaló personalmente una gran vivienda particular con parque adjunto y un enorme estudio. Para Albert Speer y Josef Thorak se construyeron Igualmente estudios grandes, *Staalsateliers*. Artistas menos conocidos recibieron también compensaciones económicas y *Juden Wohnungen* (casas confiscadas a los Judíos).

Sepp Hite. Tríptico rural. Doncellas

Sepp Hite. Tríptico rural. El Cuerno de la Abundancia.

Sepp Hite. Tríptico rural. Criados

En 1937. para financiar la misión cultural de los nacionalsocialistas. Hitler decretó que se concediera a este fin un elevado presupuesto estatal. Nunca se había visto en Alemania que las artes recibieran un presupuesto tan astronómico. La administración puso en circulación sellos especiales para conseguir fondos, y se cuenta que Hitler aportó a dicho presupuesto los ingresos que obtenía de Mi *lucha*. Las colecciones especiales también dieron dinero y además estaba, como es lógico, el que se sacaba a costa de los judíos La iniciativa de conceder premios a los artistas partió del mismo Hitler. Se acuñaron medallas especiales para los que consideraban dignos de recibirlas. La concesión de «profesorados honorarios» fue otra medida hitleriana para asegurarse la lealtad de los artistas. A los arquitectos Albert Speer y Hermann Giesler se les nombró profesores honorarios, así como a los pintores Elk Eber, Constantin Gerhardinger. Hermann Kaspar. Wilhelm Petersen. Franz Triebsch, Adolf Wissel y muchos otros. Hitler, sin embargo, a pesar de su ostentosa liberalidad para con los artistas, también sabía ser rencoroso. Cuando Gerhardinger, por miedo a que los destruyeran los bombardeos, se negó a enviar unos cuadros suyos para que se expusieran en Múnich, perdió el título de profesor y Hitler ordenó que lo expulsaran de la Academia. Irritado por los ataques que la prensa extranjera lanzaba contra su política artística, el gobierno alemán estaba ávido de demostrar al mundo que sus artistas no sólo estaban bien cuidados sino que además eran libres. «Círculos extranjeros, hostiles a Alemania, tratan a menudo de presentar al artista alemán como a un ser oprimido y apaleado que. cercado por leyes y normativas, languidece y suspira bajo la tiránica dictadura de un régimen bárbaro e inculto», dijo Goebbels en 1937 en el congreso anual de la Reichskulturkammer. Y añadió:

Cómo se falsea la realidad. El artista alemán de hoy se siente más libre y menos coaccionado que en toda su historia Sirve al pueblo y al Estado con alegría El nacionalsocialismo ha ganado totalmente para su causa a los artistas alemanes. (…) ¿Cómo no podría sentirse protegido en este estado el artista alemán? (…) Ahora vuelve a tener un pueblo que aguarda su llamada Ya no habla para las paredes en salas vacías. (…) El artista alemán se ha

sentido atraído, fascinado por el nacionalsocialismo. (…) Es él. auténtico servidor del pueblo, quien cumple la misión que una época grandiosa le ha encomendado.[95]

La verdad, por supuesto, era muy distinta. En tanto que principal cliente y promotor único de las artes, el gobierno fijaba las normas y en consecuencia determinaba la forma y el contenido. Nunca se insistirá lo suficiente en el hecho de que todos los que edificaban, pintaban y escribían para el régimen, que sancionaban o estimulaban la política cultural nacionalsocialista, apoyaban al mismo tiempo el sistema político que la dictaba Pero tampoco hay que olvidar que no todos cooperaron. Una minoría se retrajo y practicó una especie de «emigración interior». Casi todos los componentes de esta minoría estaban demasiado hechos a la vida alemana o eran demasiado ancianos para empezar una nueva vida en un país extranjero. Otto Dix, Ernst Barlach, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff, por mencionar sólo unos cuantos, se quedaron en Alemania. Una actitud valiente en muchísimos casos. Llevaron una vida aislada, al margen de las exposiciones y de la atención de los críticos. No se les permitía comprar material artístico, la Gestapo les visitaba continuamente y sus obras estaban siempre en peligro de desaparecer.

La mayoría ciudadana, sin embargo, aplaudía el nuevo estilo. Se producía arte a escala industrial y las exposiciones se multiplicaron. Numerosas exposiciones locales complementaban las nacionales. En 1941. ya en plena guerra, hubo más de mil exposiciones. El nuevo arte alemán se exponía en galerías, en museos, incluso en fábricas. Se organizaron exposiciones en los territorios ocupados. Pero en toda Alemania, en particular en Berlín, Dusseldorf. Karlsruhe. Stuttgart y Dresde hubo muchas otras exposiciones de índole oficial. El antiguo Kronprinzen Palais (Berlín) de la Academia Prusiana se restauró y se dedicó a exponer obras por lo general procedentes de las exposiciones muniquesas. En provincias se organizaba a veces exposiciones sobre temas como •Sangre y tierra», «Raza y nación». «Retratos de familia», etcétera. El Maximilianeum de Múnich, especializado en pintores bávaros. también organizaba exposiciones periódicas. Los visitantes de los museos aumentaron: 700 000 personas fueron a ver la exposición muniquesa de 1942. que presentó a 251 artistas que hasta entonces no habían expuesto en la Casa

del Arte Alemán. La prensa se deshizo en elogios a la hora de valorar a aquellos jóvenes genios que se codeaban con los veteranos Se vendió el 60% de las obras. Pero el aumento de la participación no redundó ni en beneficio de la renovación ni en el de la variedad. Tras atacar la muchedumbre de estilos y escuelas que habían caracterizado el arte de la República de Weimar, los nacionalsocialistas no se cansaban de hacer hincapié en los denominadores comunes de la nueva producción. Querían presentar una imagen unificada de las artes, por encima de las diferencias ideológicas y de las rivalidades. Y por encima de las diferencias de carácter, edad y formación, todos los artistas tenían que servir a la misma causa, manifestar la misma actitud y buscar el mismo objetivo.

Todo ello explica el aburrimiento que produce . hojear los catálogos y leer las revistas artísticas del Tercer Reich. Los artículos y reseñas que los principales historiadores del arte nacionalsocialista escribían para Die *Kunst Im Dritten Reich* y otras publicaciones repetían los mismos tópicos y vulgaridades que Hitler en sus discursos sobre cultura No había análisis ni razonamientos. El arte de vanguardia era como si no existiese. Hitler había prohibido la crítica y a cambio obtenía comentarios altisonantes de lo más estúpido y filisteo Los títulos de los artículos lo decían todo: «Disciplina y sentimiento como estilo», «El rostro del *Führer*», «La guerra como experiencia del alma». «Arte y comunidad». Cuando se comentaban las obras, los calificativos habituales eran «lleno de carácter», «auténtico», «conmovedor», «sano». Los cuadros «respiraban vida» o «afirmaban la vida»; causaban una «impresión profunda» o hablaban «al corazón». No había el menor comentario sobre el estilo o la calidad pictórica; el único criterio formal era el acabado técnico, que se expresaba con palabras como «intachable», «bien trabajado» o «detallista». Las exposiciones se calificaban siempre de «acontecimiento de primer orden», «un paso al frente en el camino hacia el nuevo arte». No había críticas negativas, todas las obras eran perfectas. También el artista era «digno», «único», y trabajaba «en solidaridad con el pueblo»; su misión era «grandiosa» y conducía «a un glorioso futuro». El mismo mensaje en todas las páginas. Es increíble que personas cultas pudieran escribir y leer tanta vacuidad, tanta hinchazón retórica.

Los mensajes propagandísticos que difundían las publicaciones artísticas oficiales llegaban a tales extremos de simplismo y vulgaridad que inmediatamente surge la sospecha de que la superficialidad de los

razonamientos tuvo que jugar un papel fundamental en la aceptación popular de los mismos. Porque tampoco los discursos públicos ofrecían ninguna novedad. Hitler pronunció uno de sus célebres discursos culturales al inaugurar la «Gran exposición» de 1938. En él resumió una vez más la teoría artística del nacionalsocialismo y repitió los clichés de siempre. Los nacionalsocialistas sabían muy bien que la repetición es una de las claves de la propaganda.

Arremetió, como era de esperar, contra el mercado internacional del arte y disparó los proyectiles de rigor contra los «judíos, dada islas y cubistas». Subrayó por enésima vez que el pueblo alemán era portador de una afirmación vital de nuevo curto, que admiraba «a los fuertes, bellos y sanos y a los capaces de sobrevivir», ideas que yuxtaponían la teoría artística a la teoría que sancionaba el exterminio de los enfermos y los «racialmente inferiores».

El discurso, por otra parte, contenía además las primeras dudas Ante los ataques de la prensa extranjera, quiso justificar su político artística y sobre todo su decisión de organizar la exposición de «Arte degenerado» diciendo que era necesario «trazar una firme línea divisoria para que el arte alemán cumpla su única misión concebible: seguir la estela de la revolución nacionalsocialista», Al exigir claridad y lógica a los artistas que querían seguir trabajando en Alemania, trató de mostrarse generoso con los que habían huido del país: «No estamos resentidos. Que otras democracias les abran sus puertas progresistas; que vivan, pero no en Alemania[96]». Manifestó asimismo sus primeras dudas sobre la calidad de las obras expuestas. Admitió que el objeto de la primera «Gran exposición» era «abrir a las medianías honradas y sinceras las puertas que permiten esperar la aparición de grandes genios en el futuro[97]». Es posible que la nueva pintura le defraudara realmente. Según él. la edad de oro del arte alemán había terminado con el siglo XIX. Desde 1938 empezó a interesarse de modo creciente por las demás artes, la escultura y sobre todo la arquitectura. Sus dudas sobre la calidad del nuevo arte se refleja Igualmente en la ausencia de obras contemporáneas en su colección privada, según revelan las fotos de sus dos residencias preferidas. En la Braune Haus (Casa Parda) de Múnich, primera sede de los nacionalsocialistas, la única pintura neoalemana era *Los cuatro elementos* de Ziegler, cuadro que. según se cuenta, el embajador francés retituló *Los cuatro sentidos* («porque le falta el sentido del gusto»).

También Goebbels se esforzaba por convencer a los ciudadanos de que el nuevo arle estaba en ciernes.

> *Todavía resuena en nuestros oídos el griterío de los enemigos que dicen que no se puede expulsar al ludio de la vida cultural alemana, que es insustituible Pues bien, lo hemos hecho y las cosas marchan mejor que nunca. (…) Por todas partes se pinta, se edifica, se escribe poesía, se canta y se interpreta. El artista alemán tiene los pies en un suelo firme y vital. El arte, rescatado de su estrecho y aislado círculo, vuelve a alzarse en medio del pueblo y desde ahí ejerce su poderoso influjo en la nación entera*[98].

Pero, como no se hacía ilusiones a propósito del nuevo arte, añadió:

Es *indudable que. en una época histórica tan llena de tensiones como la nuestra, la vida política consume las energías del* ejército *de genios que en condiciones normales estaría parcialmente al servicio de la vida cultural Hay que tener en cuenta además que las grandes Ideas filosóficas que la revolución nacionalsocialista ha puesto en marcha germinan de un modo tan vehemente* y *espontáneo que* aún *no han madurado lo suficiente para que florezca su forma* artística[99].

Muchos artistas censuraban el estilo dominante de la escuela muniquesa. El estilo de la Heimat (patria) bávara, con sus cielos azules, sus campos bien cuidados, sus agricultores rebosantes de salud y sus vacas gordas, no era del agrado de todos. Los que vivían en ciudades modernas estaban ya liarlos de la continua exaltación del terruño y el campesino alemán. En términos generales, el estilo y la iconografía de todas aquellas obras eran idénticos. Hubo pocas novedades en los años siguientes; la única excepción fue la aparición de la pintura de guerra, que ocupó un lugar de creciente importancia. Algunos esperaban que la inminencia de la guerra infundiese nuevas energías artísticas. Cuando llegó el momento, la pintura de tanques y batallas introdujo en la sensibilidad artística un realismo de nuevo curto, pero casi todo lo que se produjo fue tan tibio y aburrido como el costumbrismo anterior. Salvo unas cuantas excepciones, la tónica que dominó hasta el final fue la mediocridad.

CAPÍTULO 7
LA EXPOSICIÓN DE ARTE DEGENERADO

Pues es incumbencia del estado u impedir que un pueblo sucumba a la majadería espiritual u porque si este arte coincidiera realmente algún día con las ideas de todos. Habría comenzado para la humanidad una de las transformaciones más preocupantes: la involución del cerebro humano.

Hitler, *Mi lucha*[100]

El papel del arte no es revolcarse con fruición en la inmundicia, su misión nunca será reproducir la descomposición, dibujar cretinos para simbolizar la maternidad, pintar jorobados subnormales para representar la fuerza viril», había dicho Hitler en el mitin del Día del Partido, celebrado en Nuremberg en 1935[101]. En julio de 1937. Hitler y Goebbels decidieron limpiar los museos de obras vanguardistas para organizar con ellas una exposición que ejemplificara lo que según ellos era el arte más nauseabundo de la historia. «Los conservadores de todos los museos públicos y privados y los encargados de las colecciones particulares están deshaciéndose de los más espeluznantes frutos de una humanidad degenerada y de una generación patológica de "artistas"», informó triunfalmente en septiembre la revista *Der SA Mann*[102]. Lo único que al presidente de la Asociación Artística Alemana se le ocurrió decir al teórico cultural Alfred Rosenberg fue: «¡Expulsad esa insensatez decadente del templo del arte de la Alemania que despierta! ¡Expulsad igualmente a todos los que aún permiten y fomentan el bolchevismo cultural! (…) El abajo firmante sabe que el *Führer* y usted, *Herr* Reichsleiter. no pueden hacerlo todo solos. (…) Nos ofrecemos por tanto voluntarios para luchar sin reservas, con todas nuestras fuerzas y capacidad, por una *Weltanschauung* [concepción del mundo] alemana, por la fecundidad de la vida alemana y por ello mismo por el arle alemán. Estamos a sus órdenes. *Heil* Hitler!»[103] Una comisión dirigida por el pintor Adolf Ziegler, presidente de la Cámara de Cultura del Reich, y compuesta por algunos historiadores de arte, entre ellos el director del museo Folkwang de Essen,

Klaus Graf von Baudissin. confiscó más de 5000 obras procedentes de colecciones públicas y privadas Entre ellas había 1052 de Emil Nolde, 759 de Erich Heckel, 639 de Ernst Ludwig Kirchner. 508 de Max Beckmann y cantidades diversas de Alexander Archipenko. Georges Braque. Marc Chagall, Giorgio de Chirico. Robert Delaunay, André Derain, Theo van Deosburg. James Ensor. Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Albert Gleizes, Alexéi Jawlenski. Vasili Kandinsky. Fernand Léger, El Lissitzky, Franz Masereel. Henri Matisse. László Moholy Nagy, Piet Mondrian, Edvard Munch, Pablo Picasso, Georges Roualt y Maurice Vlaminck. Göring confiscó 14 cuadros a los confiscadores, entre ellos 4 Van Goghs, 4 Munchs, 3 Mares, 1 Gauguin, 1 Cézanne y 1 Signac.

«Arte degenerado», Múnich, 1937 (cubierta del catálogo con El hombre nuevo, escultura de Otto Freundlich)

Hitler en la exposición de «Arte degenerado» de Dresde, agosto de 1935. Cuadros: Erich Heckel, Hombre sentado; Emst Ludwig Kirchner, Cinco mujeres; Hans Grundig, Chico con el brazo roto; Johannes Tietz, Doble imagen «Como en todo, el pueblo confía en el criterio de un hombre, nuestro *Führer*. Él sabe qué rumbo ha de seguir el arte alemán para que cumpla su misión promotora del carácter alemán. Queda inaugurada la exposición de "Arte degenerado"» — Adolf Ziegler

Ya desde el primer momento los nacional socialistas habían organizado exposiciones propagandísticas con lo que según ellos era el vanguardismo más escandaloso. La liga para la Defensa de la Cultura Alemana había organizado en Karlsruhe, en 1933, una exposición sobre el arte que había sido «oficial» en Alemania entre 1918 y 1933. En estas fechas, «oficial» quería decir obras de Die Brücke, Der Blaue Reiter, Max Slevogt, Lovis Corinth y Munch. A cada obra se le puso una etiqueta con el precio que el museo había pagado por ella. La finalidad era provocar al público enseñándole cómo se había gastado el dinero de los contribuyentes en una época de estrecheces económicas. Luego le llegó el tumo a Stuttgart, con una exposición igualmente crítica de obras de Marc Chagall. Max

Beckmann y Otto Dix. En cuanto el Museo de Dresde quedó limpio de vanguardismo, el Ayuntamiento organizó con las obras confiscadas una exposición que se tituló «Reflejos de la decadencia en el arte». Los museos de Nuremberg y Dessau también inauguraron su «Cámara de los horrores» vanguardistas.

El mismo Hitler inauguró en Múnich una exposición oficial de *Entartete Kunst*, (Arte degenerado), el 19 de julio de 1937, un día después de la inauguración de la primera «Gran exposición de arte alemán», de la que era complemento. Goebbels anunció con satisfacción:

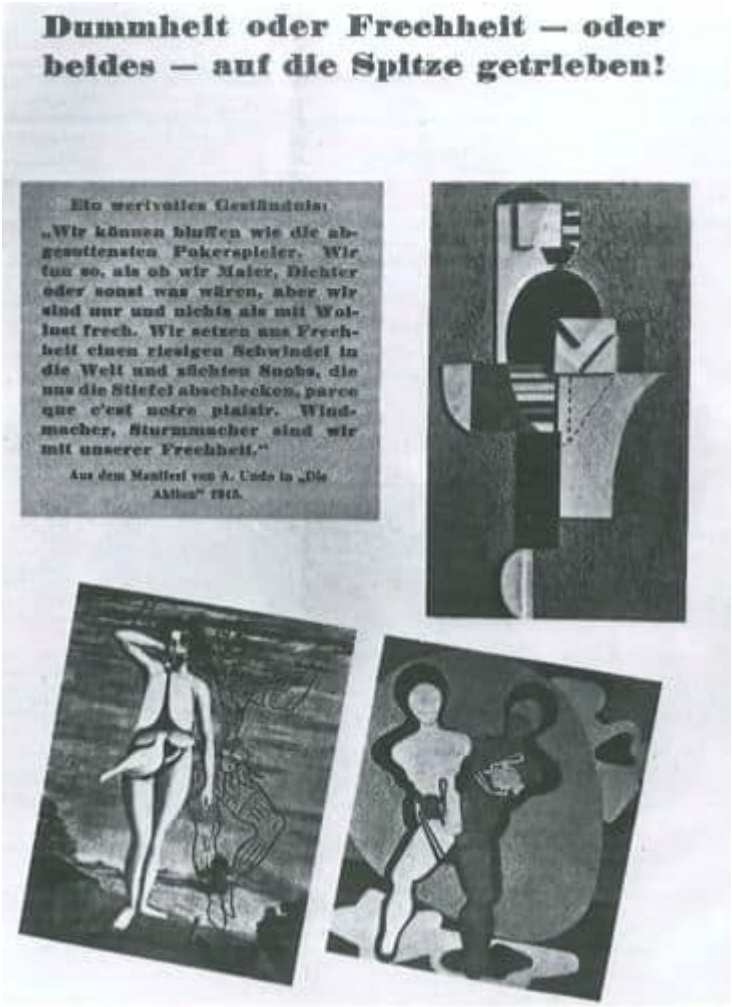
> *En las figuras horripilantes de la exposición muniquesa de «Arte degenerado» vemos hasta qué punto ha calado en la vida cultural alemana el perverso espíritu judío. (…) Esto no tiene absolutamente nada que ver con la represión de la libertad artística y el progreso. Por el contrario, el arte chapucero que allí se expone y sus creadores son de ayer mismo*[104].

El «Arte degenerado» se expuso en la vieja galería del Hofgarten. En el discurso inaugural, Adolf Ziegler anunció que «ha llegado a su fin la paciencia que hemos tenido con los que no han querido alinearse con la reconstrucción nacionalsocialista de estos cuatro años. Que el pueblo alemán les juzgue. A nosotros no nos asustan. El pueblo tiene fe, en esto como en todo, en el criterio de un hombre, nuestro *Führer*. El conoce el camino que ha de seguir el arte alemán para cumplir con su deber de dar expresión al carácter alemán. (…) Lo que aquí veis es el fruto deforme de la locura, la vulgaridad y la falta de talento. (…) Necesitaría varios trenes de mercancías para limpiar nuestros museos de esta basura».

«La puta elevada a ideal moral» (pág. 17 del catálogo de la exposición de «Arte degenerado»; cuadros: Karl Schmidt-Rottluff, Retrato de mujer; Paul Kleinschmidt, Dúo en el Café del Norte; Emst Ludwig Kirchner, Bailarina amarilla)

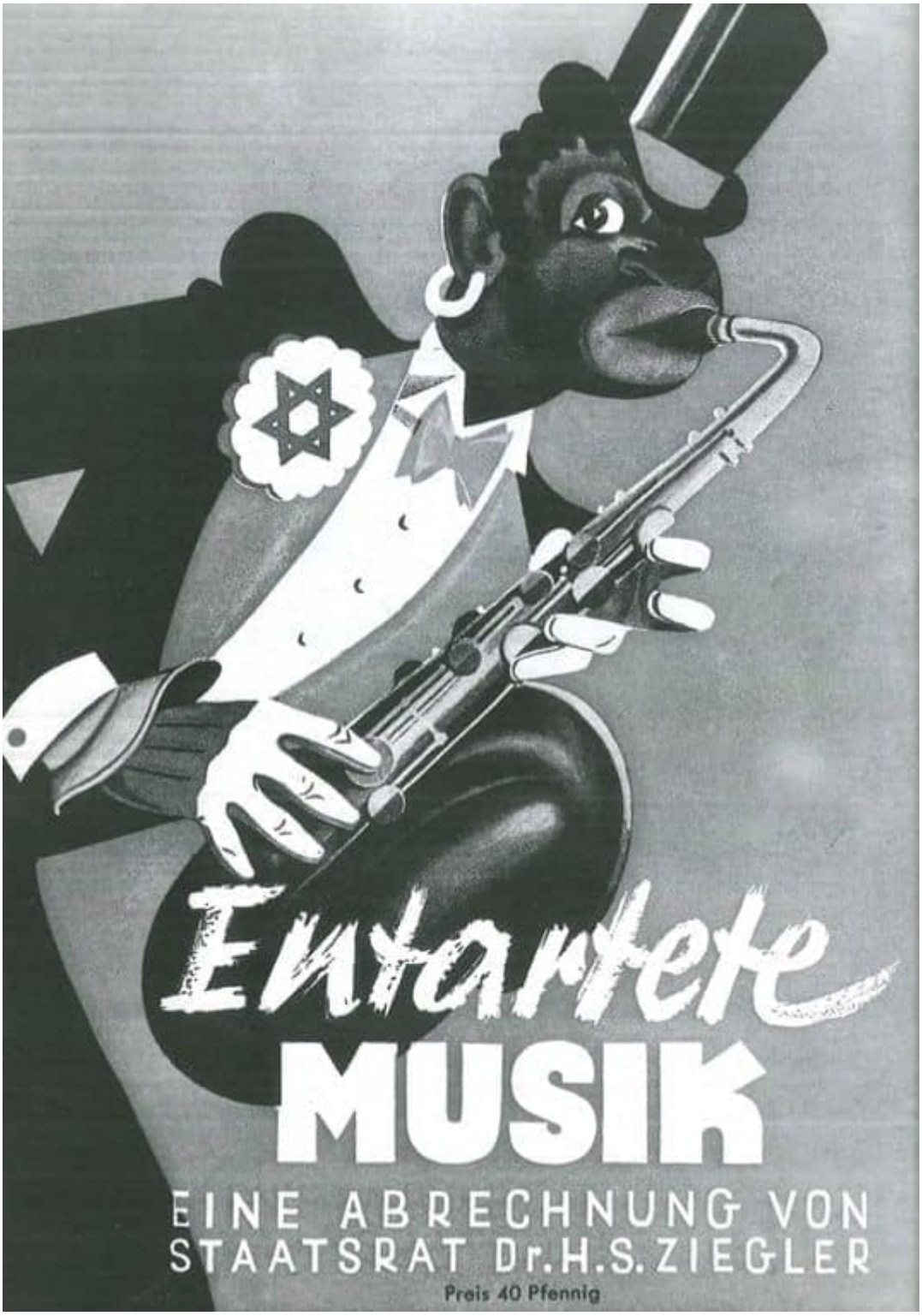
Y entre los calurosos aplausos, añadió con orgullo: «No tardaré en tenerlos[105]». La exposición muniquesa de «Arte degenerado» fue la más radical y perversa de cuantas se organizaron en este sentido. Las pinturas se colgaron amontonadas y sin marco, con etiquetas tan ofensivas que algunas le parecieron demasiado fuertes al propio Hitler. No deja de ser curioso que los responsables la organizaran de un modo totalmente calcado de los despreciados dadaístas. La forma de colgar las pinturas, las violentas consignas que parecían pintadas subversivas, la misma voluntad de escandalizar al público, todo esto lo habían hecho ya los dadaístas hacía años. Hitler y Goebbels acudieron a contemplar lo más depurado del cubismo, el dadaísmo y el expresionismo unas 650 obras firmadas por 112 pintores, entre ellos Barlach, Beckmann. Corinth, Grosz, Heckel, Kandinsky. Kirchner, Klee, Kokoschka. Nolde y Pechstein. Se prohibió la

entrada a los jóvenes para que los organizadores pudieran cargar las tintas obscenas. Estuvieron a punto incluso de poner a los directores museísticos y a los autores junto *a* las obras, «para que el público pudiera escupirles», A pesar del caos aparente, había un orden en la organización del muestrario. Las obras estaban clasificadas por temas, como en la otra exposición oficial. Sólo que aquí los temas eran «Agricultores vistos por judíos», «Ofensa a la feminidad alemana», «Befa de Dios». El objeto de este orden provocativo y sensacionalista era suscitar enérgicas protestas populares. Tenía que ser el último capítulo de una época de barbarie, mientras que la otra exposición oficial señalaba d amanecer de una nueva era Acudieron a verla más de dos millones de personas, más del triple que a la otra exposición». ¿No es prueba suficiente de que faltaba un conocimiento instructivo de los horrores del arte degenerado?», dijo con jactancia uno de los miembros principales de la Liga para la Defensa de la Cultura Alemana**[106]**. No es un consuelo el que muchos fueran para rendir su último homenaje al arte que en el fondo les gustaba. La prensa se unió a la ofensiva oficial contra el vanguardismo y proclamó con orgullo que <el templo del arte alemán ha quedado definitivamente limpio».



Estupidez, impertinencia, o ambas cosas a la vez, llevadas al límite» (pág. 32 del catálogo de la exposición de «Arte degenerado». Cuadros: Max Emst, La bella jardinera; Willi Baumeister, Figura con franja rosa III; Johannes Molzahn, Gemelos)

Goebbels había querido dar la impresión de que el verdadero ejecutor del arte era el público y se había salido con la suya:



«Música degenerada», Dusseldorf, 1938 (portada del catálogo, por Hans Severus Ziegler)

Sí los representantes de la decadencia hubieran prestado atención al pueblo habrían visto su desprecio y su sarcasmo. Pues el pueblo no teme que los iracundos intelectuales judíos le motejen de

desfasado y reaccionario. Sólo los ricos sienten este temor. (…) Son presa fácil de esa culturilla que se atrinchera en la soberbia intelectual y /a arrogancia vanidosa Conocemos estos defectos que globalmente llamamos «esnobismo». (…) El esnobismo está podado y enfermo… Hemos tenido el valor de rechazar los frutos de su arrogancia. Hoy se han reunido en la «Exposición de arte degenerado» y el pueblo, millones de ciudadanos, contempla este absurdo cabeceando con irritación. (…) Cuando el Führer lomó cartas en el asunto para poner orden y mono firme en semejante caos lo hizo para cumplir con un deber nacional[107].

Se sugirió que se quemaran las obras que quedaban y el 20 de marzo de 1939, en el palio del parque de bomberos de Berlín, se quemaron 1004 óleos y 3825 acuarelas y dibujos. La confiscación de obras vanguardistas suscitó por otra parte una febril actividad entre toda clase de marchantes. El marchante berlinés Karl Buchholz «ofreció sus servicios» en las labores de limpieza para quedarse con algunas obras. Se dice que Karl Haberstock, un marchante muniqués que organizó una subasta de cuadros prohibidos en Lucerna en 1939, propuso «una limpieza más a fondo». El doctor Franz Hofmann, de la Comisión para el Arte Degenerado, sugirió vender aquellas «obras invendibles». Goebbels titubeó, pero Hitler, percatándose de que había allí una apreciable fuente de ingresos, optó por venderlas. El marchante londinense PD. Colnaghi, para superar la puja de Wildensteln y Sellgmann. dos marchantes Judíos con sede en París, ofreció un precio global por todo el muestrario de la exposición de «Arte degenerado, e hizo hincapié en el hecho de que era el único marchante inglés de importancia que nunca había vendido arte degenerado[108]. Al final se optó por la galería Fischer de Lucerna, que organizó la subasta en junio de 1939.

La exposición de «Arte degenerado» (cuadros: Emil Nolde, El mulato; Karl Schmidt-Rottluff, Retrato de B.R.; extremo derecha, vista fragmentaria de Hombre y mujer, de Emil Nolde) «La “negrificación” de la música y el teatro, al igual que la de las artes plásticas, se proponía desarraigar los instintos raciales del Volk y derribar las barreras de la sangre» — Rótulo de la pared

CAPÍTULO 8
LA VISUALIZACIÓN DE LA IDEOLOGÍA NACIONALSOCIALISTA

Así como estamos convencidos de que En política hemos sabido dar expresión acertada al espíritu y fuente vital de nuestro pueblo, creemos que también seremos capaces de reconocer su equivalente cultural y llevarlo a la práctica.

Hitler, Nuremberg, Día del Partido de 1935[109]

Duele decirse que todos los regímenes totalitarios del siglo XX han producido un arle semejante El arte estalinista, el fomentado en Italia durante la época de Mussolini o el del franquismo español se parecen en muchos aspectos. Pero el nacionalsocialismo fue el único que desde el principio prohibió todas las manifestaciones artísticas menos las aceptadas oficialmente. Su iconografía era muy reducida. Una mirada atenta a los temas revela que aquel arte no sólo era la expresión directa de sus ideas políticas, sino también la base en que se apoyaba todo el sistema.

LA NATURALEZA

«El arle alemán pinta la patria y su añoranza El alma palpita en los cuadros paisajísticos. Se expresa en el idioma patrio incluso en latitudes foráneas y tierras extranjeras. (…) Cuando se habla alemán, es el alma quien habla. Cuando se habla un idioma foráneo, un esperanto internacional y a la moda, se hace callar al alma[110]»

En todas las «Exposiciones de arte alemán» oficiales el género dominante era el paisaje. Era el único género susceptible de cultivarse sin necesidad de adherirse incondicionalmente a las teorías nacionalsocialistas Por otra parte, se pensaba que era el género en que el alma alemana podía expresarse mejor. Los vínculos entre el *Volk* y el paisaje se subrayaban de continuo. El campo era lo propio, lo autóctono. También el siglo XIX había fantaseado con una utopía medieval y rural en que pudieran fundirse hombre y naturaleza. Los nacionalsocialistas recogieron esta idea y la

convirtieron en una de las piedras angulares de su filosofía artística. Pero lo que para el pintor del Romanticismo era un ideal, para los pintores del régimen era una realidad. Sus paisajes representaban el *Lebensraum* de los alemanes, su espacio vital Este neopaisajismo seguía de cerca la tradición romántica, sobre todo la representada por Caspar David Friedrich y Philipp Otto Runge, pintores citados por Hitler en el discurso de inauguración de la Casa del Arte Alemán y que habían expresado estados de ánimo y sentimientos de añoranza que seducían a muchos ciudadanos ajenos al nazismo. Pero el paisaje, para el artista de los nuevos tiempos, no era sólo un lugar de contemplación, sino también un espacio donde vivir y actuar. Los paisajes de Wemer Peiner compartían con el paisajismo romántico la añoranza del infinito, pero mientras que los paisajes de Friedrich eran imaginarios, los pintados por los artistas del régimen querían reproducir la realidad. En el pensamiento nacionalsocialista, el paisaje era siempre paisaje alemán. «Los pintores de hoy están más cerca de la naturaleza que los románticos. No buscan actitudes y sentimientos religiosos, sino la realidad existencial básica. Cada paisaje es un fragmento de la patria alemana al que da sentido el alma del artista».[111]

El estilo neopaisajista, por otra parte, se veía como una reacción contra el impresionismo: «Los artistas vuelven a crear inspirados por las fuerzas silenciosas que gobiernan en nuestro interior y por encima de nosotros. El paisajista alemán rechaza la representación pedante de las impresiones producidas por la luz y el aire; busca la unidad entre hombre y paisaje; es el intérprete de las leyes eternas del desarrollo orgánico[112]». Se acusaba a los impresionistas de presentar la naturaleza en sentido materialista mientras que para los nacionalsocialistas no existían los problemas estilísticos o formales. Los únicos problemas que podían plantearse eran de orden metafísico. Los ideólogos del régimen hacían suyo el axioma wagneriano de que el arte es «la representación viva de lo religioso» Según dijo Robert Scholz, «la creatividad alemana ha tenido siempre dos raíces: el apego sensual a la naturaleza y una profunda añoranza metafísica. La capacidad alemana de visualizar lo divino en la naturaleza y de iluminar los sentidos con valores espirituales satisface el deseo de Wagner de que el arte se convierta en religión[113]».

El acto de crear se consideraba un acontecimiento religioso y lleno de misterio. «Pintar no es una opción artesanal que afecte a la forma o la composición; la inspiración es uno de los grandes secretos de la

creatividad; hay que prepararla con devoción y esperarla con humildad». **[114]**

Caspar David Friedrich. Dos hombres contemplando la luna

Warner Peiner, Tierra alemana

Fritz Bemuth, El combate.

Michael Kiefer, Campo y águilas junto al Chiemsee. «Gran exposición de arte alemán 1943».

La naturaleza no se consideraba sólo el antídoto contra la ciudad sino también la palestra donde el fuerte dominaba al débil, donde reinaban los elementos y donde los animales compartían un poder vivificador. Al igual que en el paisajismo heroico, género que los nazis tomaron de los paisajistas flamencos y de la escuela romántica, la naturaleza se consideraba un campo de batalla. Las pinturas de animales adoptaban un talante monumentalista, incluso heroico. El águila, el león y el toro eran los símbolos preferidos para representar la victoria y el valor. La soberbia del águila era una cara de la moneda; la otra era la mirada ceñuda de los camisas pardas. Las águilas de Michael Kiefer eran la versión pictórica de la voluntad de poder. Los caballos y las vacas se convertían en símbolos de fuerza en los cuadros de Carl Baum y Julius Paul Junghanns. en representaciones animales del héroe desnudo. El segundo era el pintor de animales más famoso de Alemania y desde 1904 daba clases en la Academia de Düsseldorf. Sus cuadros adquirieron un significado nuevo bajo el régimen nacionalsocialista. Hitler en persona los seleccionó para la primera «Gran exposición de arte alemán». Las ilustraciones de la revista *De Kunst Im Dritten Reich* revelan hasta qué punto podían manipularse sus paisajes alpinos salpicados de animales y sencillos agricultores. Según las interpretaciones de la nueva época, tenían poco que ver con la tradición pictórica de la escuela flamenca, donde los animales no eran más que

compañeros de las personas. «Julius Paul Junghanns ha hecho algo más que reproducir personas y animales: nos los ha presentado como monumentos. Monumentos de una actitud heroica, de una fuerza más allá de las palabras; testigos insobornables de nuestro tiempo».[115]

LA VIDA RURAL

Además del anhelo de una comunicación profunda con la naturaleza, se exaltaba la vida sencilla donde los campesinos encarnaban al alemán auténtico. «Quien viaje hoy por el campo alemán advertirá que nuestros campesinos siguen practicando costumbres milenarias. (…) En todas partes encontrará costumbres campesinas que proceden del pasado más remoto. En todas partes comprobará que el campesinado alemán supo conservar su carácter único y las costumbres que le son propias a pesar de todos los esfuerzos que se hicieron, incluso por parte de la Iglesia, por eliminarlos. Prefería la muerte a inclinar la cabeza ante la ley extranjera que querían imponerle los señores. (…) A pesar de esta voluntad milenaria por desnaturalizar al campesino alemán, el sentido común y la poderosa voz de la sangre le enseñaron a mantener viva su estirpe alemana».[116] La pintura rural tenía cierta tradición en Austria. Se decía que los tiroleses Franz Defreger (1835- 1921) y, el más joven, Albin Egger Lienz eran los grandes precursores del ruralismo nacionalsocialista Michael Kiefer, Franz Xaver Wolf (ilustración en pág. 146). Georg Ehmig, Franz Eichhorst, Hans Ebner, Oskar Martin Amorbach (ilustraciones en págs. 136, 144 y 153) y Friedrich Kraus exaltaban en sus lienzos la vida sencilla de los campesinos, sobre todo la temporada de la cosecha. Pintaban escenas rurales apacibles, personas sencillas y honradas, prácticas y limpias. Hacían propaganda de los valores eternos de la vida rural en tanto que fuente de energía, frente a la vida destructora de las ciudades, donde no había tradiciones y todo se desarraigaba de modo sistemático. »El hombre alemán ha nacido del campesinado alemán. Los príncipes, la Iglesia y las ciudades han dejado su huella en una raza especial de alemanes, pero su materia prima, su fundamento, ha sido a lo largo de las centurias el campesino alemán», manifestó en 1934 R. Walther vanó, ministro de Agricultura y Alimentación[117]. Por otra parte, se omitía toda alusión a la creciente mecanización del campo: al agricultor se le retrataba fundamentalmente en su labrantío, doblado sobre la tierra, arando, sembrando o segando. La repetición intemporal de las faenas agrícolas,

realizadas con brío y entusiasmo. parecía formar parte de un ritual religioso. Vacas, caballos y arco iris; todo era armonía en la naturaleza. En *Bergheuer* [El *segador*], cuadro de Heinrich Berran, el segador baja con la gavilla como Atlas con el globo terráqueo sobre los hombros. En *Rodung [Desbrozo]*, de Lothar Sperl, los braceros aparecen como combatientes que domeñaran la tierra. En un cuadro de Willy Jäckel un campesino impresionante ara la tierra bajo un cielo tan amenazador como espectacular. Por todas partes había exposiciones de tema rural.

«¡Alemania, tus colonias»!(cartel)

Era éste un género especialmente apreciado, sobre todo en el sur de Alemania, donde la representación de la vida campesina formaba parte de la iconografía local. Este género, inofensivo en cuanto tal, se utilizó descaradamente con fines propagandísticos. Un crítico de prensa escribió sobre una exposición, titulada «Sangre y tierra», inaugurada en Múnich en otoño de 1935: «La exposición (…) se ha propuesto reunir pinturas buenas, sanas y arraigadas en la tierra y combatir por una nueva vitalidad artística frente a la decadencia. (…) Sirvan como preámbulo de la misma las palabras del profesor Schultze Naumburg: “Si el arte quiere vivir, tiene que nacer de la sangre y de la tierra”.”**[118]**

LA FAMILIA

Según Paul Hermann, experto en pureza racial, «nuestra idea eugenética de la familia es en el fondo idéntica al concepto de familia religioso moral que el cristianismo ha construido sobre dos columnas gemelas: la castidad premarital y la fidelidad conyugal (…) la monogamia, por otro lado, está en las raíces de nuestra civilización. (…) las buenas costumbres recomendaban que una mujer tuviera varios hijos. La casada estéril se consideraba inferior, lo mismo que la que sufría muchos abortos o que traía al mundo hijos deformes, enfermos o achacosos[119]». La idea de familia estaba estrechamente relacionada con la idea de vida rural, y era algo más que un padre, una madre y sus hijos. Toda la población alemana era el resultado del emparentamiento de familias de la misma raza y el arte fue también aquí portavoz fundamental de la filosofía nacionalsocialista. La familia campesina, en concreto, se consideraba el núcleo de la nación Los nacionalsocialistas esperaban que la remozada popularidad de la familia campesina condujera a un paraíso terrenal, a un orden basado en la naturaleza. «Quienes consideran esencial la alemanidad ven en la familia la salud, la salvación y el futuro del Estado.

Georg Ehmig, Regreso de las brañas altas

Julius Paul Junghanns, Mucho trabajo. «Gran exposición de arte alemán 1939»

Oskar Martin-Amorbach, La siega. «Gran exposición de arte alemán 1938»

Desbrozo. «El paisaje de montaña obliga al artista a ser auténtico; no para representar al agricultor en posturas artificiales propias de un día de fiesta, sino como un bombee que lucha por sobrevivir, como un hombre que sabe que Dios le ha dado una vida amenazada por la naturaleza y los elementos, un artista es aquel que sabe leer las huellas del destino en el rostro del agricultor. — Walter Horn

Heinrich Berrán. El segador

Willy Jacket, Arando al atardecer (1938) «Una sinfonía de colores en un cielo inundado de luz. El agricultor avanza entre los elementos desatados. Un símbolo de la preocupación por la expansión y el desarrollo» — Walter Horn

Alrededor de la mesa familiar se sientan las virtudes protectoras del alma, la patria, el paisaje, el idioma de la comunidad. (…)En el alma viven el niño, las canciones, los cuentos de hadas, los proverbios, las costumbres autóctonas, los muebles y las herramientas de trabajo».[120]2 El ideal era la familia numerosa, feliz y en armonía, fértil y vinculada a la naturaleza, como en la *Familia campesina de Kohlenberg* (ilustración en pág 148). un cuadro de Adolf Wissel en la línea del tradicional detallismo de la escuela alemana del sur. aunque tan perfecto que parece exento de vida. Constantin Gerhardinger, Thomas Baumgartner y Wilhelm Petersen pintaron también escenas familiares.

Un Pueblo, una Nación, un *Führer*, (sello conmemorativo, 10 de abril de 1938)

Cuadros, películas y libros exaltaban las virtudes de la familia. «En ella radica la fuerza última del arte popular auténtico. (…) “Qué ridículos

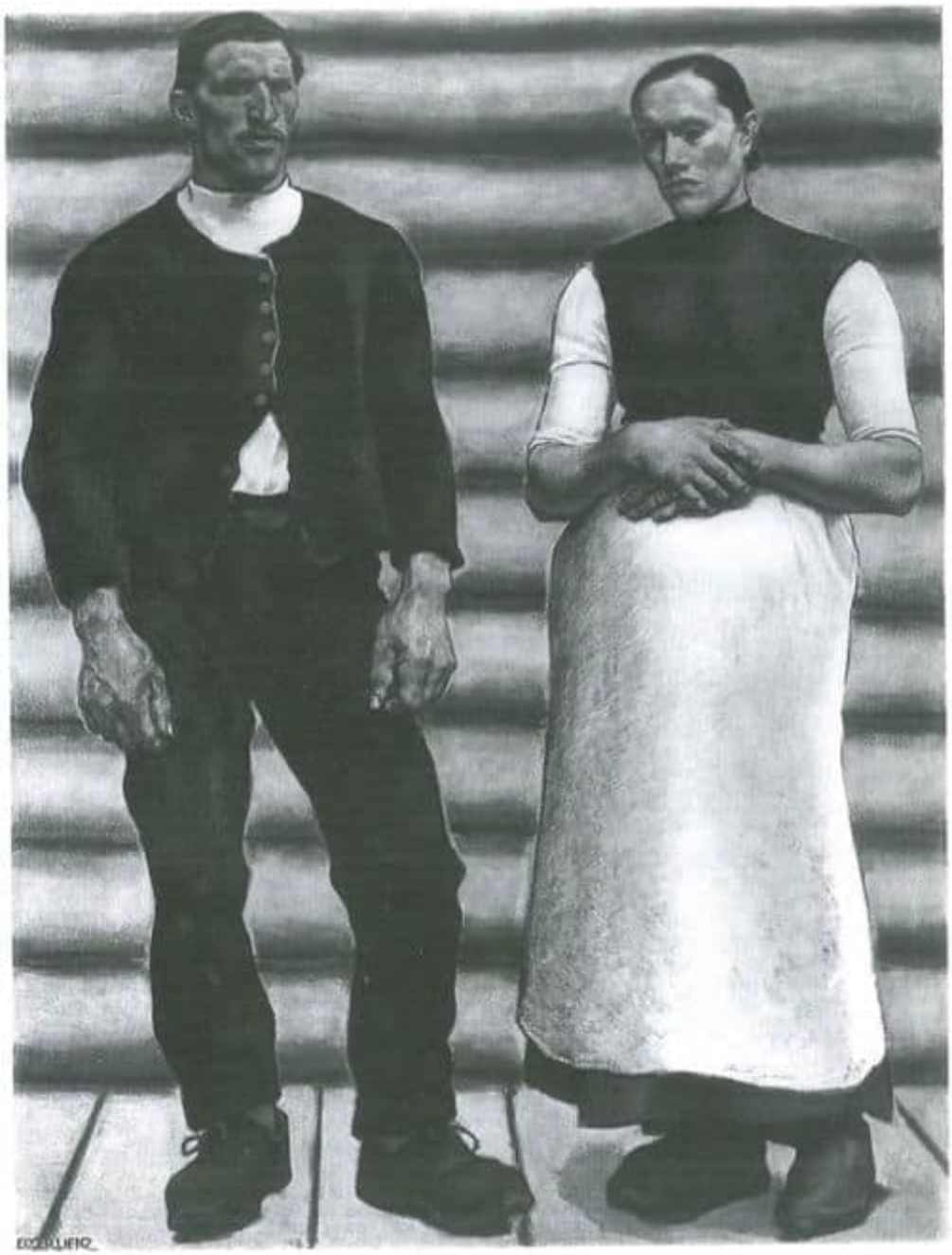
y mecánicos parecen los cenáculos artísticos de las grandes urbes. Sus modas proteicas son más bien comparables a los animales exóticos que viven en los zoológicos de las grandes ciudades.”[121]3 El papel religioso de la familia la elevaba a la categoría de retablo de iglesia Sus miembros escuchan al *Führer* por la radio en *Habla el Führer* de Paul Mathias Padua (ilustración en pág. 73) o leen la revista artística oficial en *La revista de arte* de Udo Wendel (ilustración en pág. 221), en realidad un autorretrato del pintor con sus padres. No se permitía la representación de sufrimientos o conflictos sociales que turbaran esta fantasía. La obligación de expresar ideales raciales impedía toda caracterización. Los mismos nazis afirmaban que sus pinturas no tenían nada que ver con el “realismo”, a pesar del realismo estilístico que ostentaban. La palabra “realismo” aparecía poco en boca de los críticos de arte del Tercer Reich. La reproducción realista del presente se consideraba parcial; los nuevos artistas alemanes creaban para la eternidad. “No permita Dios que caigamos en un nuevo materialismo ni creamos que para llegar a la verdad nos basta con reflejar la realidad”, escribió Baldur von Schirach. “El artista que crea que ha de pintar para su propia época ha malinterpretado al *Führer*. Todo lo que esta nación acomete, lo hace bajo el signo de lo eterno.”[122] La finalidad del sosiego, la simetría y los ademanes petrificados de muchas pinturas era suscitar emociones relacionadas con presuntas verdades eternas. Los ideólogos tampoco se detuvieron ante nada en este punto y se utilizó incluso a la familia Bach para que sirviera de ejemplo de pureza racial y virtud germánica:

> *Las investigaciones biológicas han demostrado que para destruir una familia basta con introducir en ella un solo individuo de cualidades inferiores. (…) Por otro lado, conocemos muchas familias en que la conservación de las tradiciones (…) ha engendrado una cantidad elevada de individuos superiores. Citaré el caso de la familia de Johann Sebastian Bach de Turingia, que se ha Investigado a fondo en sentido biológico, y que es un buen ejemplo de cómo se puede conservar y mejorar una herencia biológica sin tacha*[123].

Rudolf Wamecke, Carpinteros

Todos los recatados en los cuadros eran racialmente puros. No reflejaban la sociedad, pero le servían de modelo. Eran la encarnación del ideal nacionalsocialista. El contenido no era de orden intelectual, sino que tenía que entrar por los ojos Todo, por este motivo, tenía que ser bello, armónico y perfecto. A diferencia de los cuadros costumbristas de los pintores flamencos del siglo XVII y de los alemanes del XIX, los cuadros con que los nuevos pintores procuraban imitarles no reproducían con realismo las condiciones existenciales y laborales de la época. En realidad eran falsos y anacrónicos, una forma de camaleonismo cultural. El Tercer Reich tenía muy poco de pacífico y bello. Los cuadros de antaño tenían vida porque habían surgido de la realidad circundante mientras que los del Tercer Reich se habían creado en un tubo de ensayo. Por este motivo parecían muertos y petrificados. Forma y contenido se contradecían. La inmersión de los artistas en la realidad sociopolítica del momento, pregonada vocingleramente por los nacionalsocialistas, no podía llevarse a efecto mientras se les siguiera reclutando para hacer propaganda de las mentiras oficiales.

Dos hombres contemplando la luna, de Caspar David Friedrich, 1819-20, impresión artística del Romanticismo



Albín Egger-Lienz, Marido y mujer. Estudio para Los ciclos vitales (1910)

LA MUJER ALEMANA

«La mujer tiene un campo de batalla propio. Cada vez que trae un hijo al mundo libra una batalla por la nación. Así como el hombre combate por el *Volk*. la mujer combate por la familia», dijo Adolf Hitler en 1935 en un discurso pronunciado ante el Congreso de Mujeres Nacionalsocialistas[124]. Los nacionalsocialistas no dejaban nada al azar. Si el arle hacía propaganda del papel de la familia, el Partido lo utilizaba por otro lado para definir el papel social y la imagen de las mujeres. Goebbels

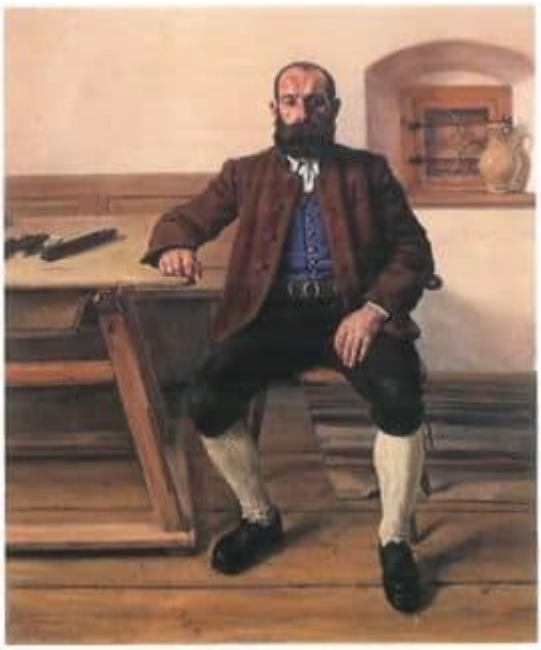
había escrito en su novela *Michael*: «La misión de la mujer es ser hermosa y traer hijos al mundo.

Constantin Gerhardinger, Retrato de familia

Julius Paul Junghanns, Descanso a la sombra del sauce

Gisbert Palmié. Gratificaciones del trabajo

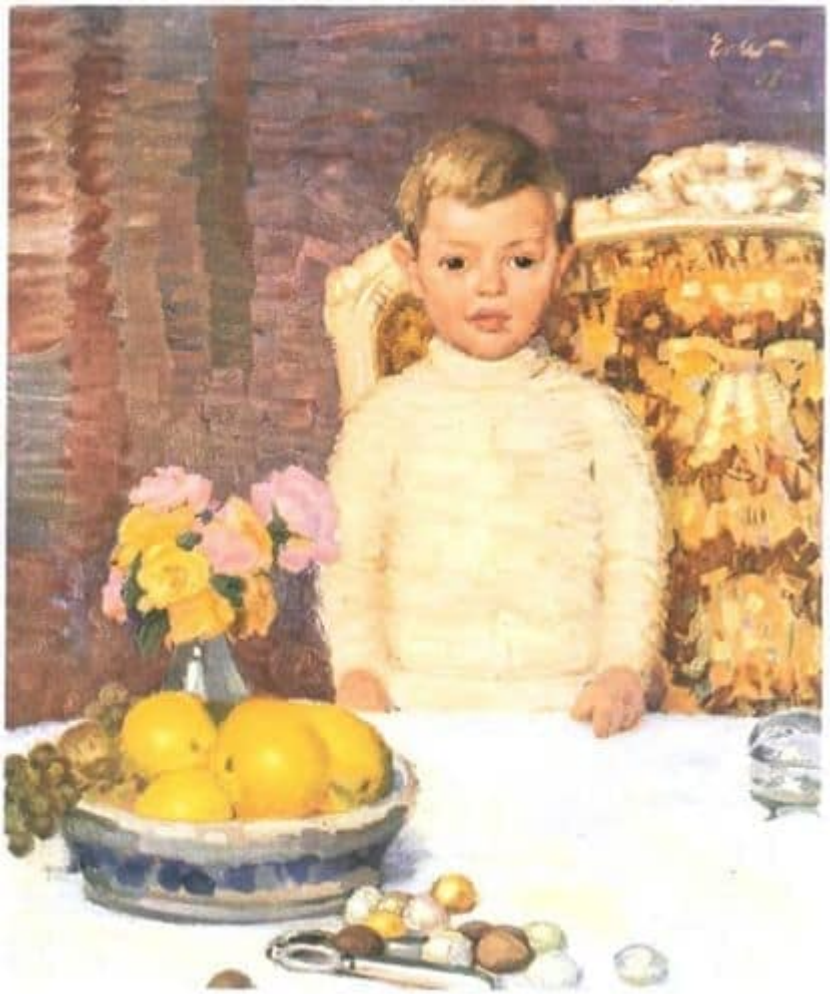
Gisbert Palmié. Gratificaciones del trabajo (detalle: recogida de la fruta)



Thomas Baumgartner, Tejedor de Tegernsee (1936)

Albert Henrich. Bodegón rural (1940)

Oslo, Martin Amorbach. El sembrador (1937)



Fritz Erler, Friztl

Franz Xaver Wolf, Separación (1940)

Leopold Schmutzler, Campesinas regresando del campo

Adolf Wissel, Familia campesina de Kahlenberg (1939) «Un arte joven que confina su vehemencia a un realismo sencillo da expresión al nuevo ideario político de nuestra época» — Walter Horn

Adolf Wissel, Familia campesina de Kahlenberg (detalle, 1939)

Jürgen Wegener, La ofrenda «Gran exposición de arte alemán 1943»

(…) La hembra del pájaro se embellece para el macho y para él pone los huevos. El macho, a cambio, alimenta y cuida a la familia y mantiene a raya a los enemigos[125]».[7] La mujer ideal era alta, rubia y de ojos azules.

La belleza Ideal tenía que estar en consonancia con el modelo de ciudadano políticamente perfecto. La belleza, para Hitler, siempre entrababa salud. «Lo único que queremos es exaltar la salud corporal en el arte». La finalidad de la mujer, de acuerdo con la naturaleza, era parir, ser «la madre sagrada»; la del hombre era combatir. Según Hitler, sólo podía haber arle en virtud de esta interpretación de los papeles masculinos y femeninos. «Necesitamos mujeres que en la vida y el trabajo sepan conservar lo específicamente femenino», dijo Rudolf Hess. «Mujeres que sepan amar. Daremos al mundo el ideal de mujer que desea a condición de que el mundo nos dé la mujer que más nos conviene. Una mujer que. por encima de todo, sepa ser madre. (…) Que sea madre no sólo porque lo quiera el Estado o su marido, sino porque se sienta orgullosa de parir niños sanos para la nación. Tal es el papel que juega en la conservación de la vida del Vofk».**[126]**8 Retratar a madre e hijo al estilo de la Virgen y el Niño fue un motivo muy cultivado.

Franz Eichhorst, Madre e hijo

Alfred King. Campesina tirolesa con una niña «En la serenidad meditabunda de una madre palpita el espíritu reflexivo del artista cuya pincelada está henchida de pensamiento»

La décima parte de las pinturas expuestas eran desnudos. La creciente repetición de los desnudos en pintura y sobre todo en escultura era un reflejo de la nueva forma de enfocar el cuerpo humano. Los desnudos formaban parte de la cultura natural. La demanda de naturalidad, vitalidad y sensualismo incrementó la oferta visual de cuerpos desnudos. También en este capítulo se buscaron los modelos en la Antigüedad, el Renacimiento y los maestros de antaño, en los cuadros de Tiziano, el Tintoretto, Miguel Ángel, Rubens y Rembrandt. Los desnudos impresionistas, en particular la *Olimpia* de Manet, se rechazaron por no ser más que «experimentos visuales, el cuerpo por el cuerpo, el desnudo como pretexto cromático» y no la expresión de una actitud moral, sociológica y religiosa, que era lo que al parecer determinaba los desnudos oficiales La representación de la mujer perversa, la prostituta, tan frecuente en los pintores vanguardistas, no sólo era inconcebible sino que además se consideraba una ofensa a la feminidad alemana. Si el hombre se presentaba como el vencedor de la naturaleza, la mujer se representaba como la naturaleza misma. Era la hermosura de la naturaleza, o su alegría, y desde luego tan fértil como ella. Continuamente se la retrataba como hembra en su madurez, por ejemplo en los cuadros de Friedrich Wilhelm Kalb e Ivo Saliger (ilustraciones en págs. 222-223). Tal era el cuerpo que había que desear y adorar. Títulos como *Entrega* y *lo mañana* expresaban el papel que se esperaba que la mujer jugase. Los motivos preferidos eran

dos: la mujer en actitud expectante y la mujer como madre. Si los retratos masculinos apenas tenían individualidad, los femeninos estaban aún más estereotipados. La superficie era lisa, sin irregularidades, sin arrugas ni protuberancias. El conjunto abundaba en curvas graciosas, era el vivo retrato de la entrega y la cooperación, un objeto con papeles subalternos al que había que admirar y fecundar. Su sexualidad personal se ocultaba. Por lo general se la retrataba de frente, sin vello púbico. Los desnudos de antaño solían presentarse encogidos, tapándose los pechos. La nueva mujer, como en *El reposo de Diana* de Ivo Saliger, se presentaba erguida, enseñando orgullosa su desnudez al espectador, que, en ciertos cuadros, era además el macho que juzgaba sus atractivos, como en *El juicio de Paris* de Adolf Ziegler.

Fritz Mackensen, La pequeña

Mural *Trabajo pesado* por Julius Paul Junghanns (1876–1953) Dimensiones: 104 × 58 cm, coloreado

Adolf Ziegler, El juicio de Paris. «Gran exposición de arte alemán 1939»

Oskar Martin-Amorbach, Gracia campesina «Un estilo lineal tan enérgico como lleno de sensibilidad y delicadeza» — Robert Scholz

Sepp Hilz, Venus rústica. «Gran exposición de arte alemán 1940»

Ziegler, presidente de la Cámara del Reich para las Artes Visuales, fue autor de uno de los mejores cuadros que figuraron en la exposición de arte alemán de 1937: *Los cuatro elementos*.

Hitler lo compró y lo colgó en la campana de la chimenea de su casa muniquesa. Según escribió Ziegler, «nuestra obra representa nuestra filosofía.. ¿Qué filosofía expresaba este cuadro? La glorificación del cuerpo, la captación fotorrealista de la perfección corporal La superficie suave y perfecta aísla el cuerpo de la realidad. Las cuatro mujeres que simbolizan los cuatro elementos y que se ofrecen al espectador son como cuatro sacerdotisas: una, sentada en un banco, parece más bien encontrarse en un altar. Pero además están preparadas para el sacrificio. La voluntad de sacrificarse por la nación se subrayaba de continuo. Que la sacerdotisa fuera al mismo tiempo chivo expiatorio era algo nuevo, iconográficamente

hablando. El cuadro de Ziegler, insípido e inodoro, tuvo una gran acogida a juzgar por las muchas postales y reproducciones que se vendieron. Es evidente que esta astuta exaltación del cuerpo, libre de sufrimientos y penalidades, gustaba a la mayoría. Mientras que las mujeres que aparecían en los cuadros de los salones decimonónicos poseían por lo menos cierta sensualidad, los desnudos de los pintores del régimen (Ziegler, Saliger. Georg Friedrich) eran totalmente pasivos e impersonales. Los desnudos pintados y esculpidos ganaron en popularidad con los años. Muchos autores procedían de la venerable Secesión muniquesa. grupo muy influido por los impresionistas franceses. Pero los secesionistas no tardaron en desprenderse de toda integridad. La creciente demanda de carne desnuda corrompió a no pocos, por ejemplo a Oskar Martin Amorbach y su Gracia *campesina*, o a Sepp Hilz. más conocido como “el Maestro de la Venus rústica”. Sus desnudos limpios y perfectos, calzados con excitantes sandalias o adornados con una gargantilla, parecían postales o anuncios pornográficos Cada vez se exponían más desnudos voluptuosos que eran adquiridos con avidez por los jefes nazis, y que ello ocurriera en el núcleo mismo de una nación sanamente concienciada era un síntoma de decadencia, *Leda* y *el* cisne, de Padua, provocó un escándalo cuando se expuso, a causa de su rijosidad. Hitler compró el cuadro, a pesar de todo. Los desnudos siguieron multiplicándose y Karl Truppe, Gerhardinger, Oskar Graf. Ernst Liebermann, Johanna Kluska, Johann Shult. Richard Klein y muchos otros llenaron las exposiciones de «saludable carne aria. Las mujeres eran a menudo alegorías del honor, la fe y la pureza o símbolos de la Victoria que corona a los héroes. Estos cuadros decían: “Soy como tú y tú puedes ser como yo”, una invitación a la identificación, una forma de sugerir que no eran diosas distantes sino ideales accesibles.

Paul Mathias Padua, Leda y el cisne

Tenían que simbolizar la maternidad y sin embargo parecían frías y escurridizas, sin calidez ni ternura, contradiciendo el postulado de que el nuevo arte era fruto de un concepto nuevo y dinámico de la sensualidad física y de las emociones profundas. Aspiraban a ser la síntesis definitiva

de naturaleza y espíritu, pero en el fondo eran, como los campesinos, la familia y los hombres, la encarnación de una idea racista. No eran ninguna reelaboración del ideal humanista de los griegos, sino, también aquí, estereotipos.

RETRATOS FEMENINOS

Los retratos femeninos, sobre todo de las actrices más destacadas y de las esposas de los líderes del Partido, fueron asimismo muy populares. La retratada solía adoptar una pose señorial. Se pedía naturalidad, sencillez y falta de afectación. El puritanismo típico de los regímenes totalitarios se dio también en Alemania y dió lugar a exigencias muy ridículas: «(…) se prohibirá la asistencia de las mujeres pintadas y empolvadas a las reuniones de los NSBO (National Sozialistischer Betriebs Obman, directivos de empresa nazis). Las mujeres que fumen "en público, en hoteles, cafés, en la calle, etcétera - serán expulsadas de los NSBO."**[127]** Como decía el *Frankfurter Zeitung* en 1937. "Alemania no necesita mujeres que sepan bailar en el té de las cinco, sino mujeres que hayan demostrado su salud en el terreno deportiva La jabalina y el trampolín son más útiles para fomentar la salud que el lápiz de labios."**[128]** Juergas así equivalen a música negra, a judaísmo y a vida urbana: las ecuaciones simplistas no tenían fin. « Deberíamos rechazar la costumbre del té de las cinco que nos ha llegado de Inglaterra, donde es ya una forma social degenerada. (…) Primero fue la vida moderna, moldeada por el espíritu judío. (…) juergas donde se cultiva, no la conversación, sino el chismorreo. Se cree que gracias a esta abominable costumbre americana (a saber, comer y beber de pie) puede improvisarse una conversación agradable, cuando en realidad lo único que se hace es parlotear. (…) No son alemanes sociables con conciencia comunitaria, sino gitanos errabundos y cosmopolitas sobre un suelo sintético».**[129]**1

Johann Schult, Después del baño. “Gran exposición de arte alemán 1940”. «Hay que pintar como es debido, con la madura experiencia del ojo y el conocimiento de las leyes que rigen el cuerpo» — Robert Scholz

Karl Truppe. Juventud

Karl Storch el Joven, Retrato de la señora Johanna Roth (1934)

Fritz Pfuhle, Mi hija Isabel (1935) «La Alemania respetuosa sabe que ha de vestirse con la nobleza y el estilo señorial que convienen a su naturaleza. (…) No quiere llamar la atención con colores ni con una elegancia forzada. Esto lo deja para las prostitutas. Quiere que la admiren por sus cualidades interiores, no por su atuendo» — Kurt Engelbrecht

Herbert Kampf, Mi hija Eva

También abundaban los retratos idealizados del ama de casa tradicional que se dedicaba a los trabajos artesanales de antaño. «Tal vez sorprenda que las mujeres y las muchachas vuelvan a trabajar con el telar y la rueca Y sin embargo es de lo más natural. (…) Es una ocupación que deben recuperar las mujeres y muchachas del Tercer Reich», comentó el *Vólkischer Beobachter* en 1936**[130]**.

EL HOMBRE ALEMÁN

«La nueva Alemania ha de crear la imagen del hombre alemán. No ha habido una época tan fecunda como la nuestra para exponer e interpretar su carácter. La primera guerra mundial nos enseñó lo poco que significan actualmente la fuerza, la diligencia y la conciencia. Todo depende del poder de convicción de las imágenes, aunque a condición de que todo un pueblo pueda identificarse con ellas».**[131]**

La representación de los héroes solía reservarse a la escultura. No obstante, al estallar la segunda guerra mundial, el héroe pasó también a ser un potente elemento iconográfico en pintura. La guerra absorbió buena parte de las energías del país, pero nunca eliminó del todo la preocupación por las artes. El director del Museo Nacional de Berlín decía con jactancia que, así como el British Museum y el Louvre habían empezado a evacuar su patrimonio, los museos alemanes «no han sido acallados como los del enemigo, en espera del triste desenlace de la contienda. Los museos alemanes cumplen con su deber sirviendo al pueblo y esperando la

victoria[132]».[4] Las «Grandes exposiciones de arte alemán» se utilizaron también para mantener el ánimo elevado. Hitler asistía a todas las inauguraciones, por lo menos al principio. Luego, preocupado por la posibilidad de la derrota, delegó estas funciones en Goebbels y Hess. Al inaugurar la cuarta exposición durante el primer año de guerra. Goebbels subrayó el papel del arte como sostén espiritual del pueblo en épocas de dolor y carestía. Se expusieron 1397 obras de 751 artistas. Se dedicaron muchas salas al arte bélico. La guerra se convirtió en fuente de inspiración, aunque no sus horrores: lo que se subrayaba en todo momento era el sacrificio heroico y muchos artistas elevaban al soldado a la categoría de símbolo. El dolor que se reflejaba en la cara de los soldados heridos y los paisajes después de la batalla tenían por objeto conmover a los ciudadanos. «La inauguración de la "Gran exposición de arte alemán" durante una guerra que no hemos declarado nosotros es la prueba más palpable de nuestra necesidad y fuerza cultural", escribió Robert Scholz en 1940 como director en funciones del Departamento de Artes Visuales, cuyo cometido era, de la mano de Rosenberg, supervisar el adiestramiento Intelectual del NSDAP. "Que Alemania prosiga su misión cultural, protegida por la gloria de sus armas, es parte de la milagrosa renovación interior del pueblo. Una filosofía ha producido fuerza creativa. El papel que juegan las artes visuales en este proceso de renacimiento cultural es el portento más admirable (…) La guerra, que cierto filósofo griego calificó de "madre de todo lo existente", es el incentivo supremo».[133]

La guerra se consideraba un combate por la salvación de la cultura alemana. «En esta guerra, el *Volk* alemán lucha no sólo por su existencia material, sino también por la continuidad y afirmación de su cultura», dijo Hitler con motivo de la «Gran exposición» de 1942. «También a los artistas alemanes se les ha llamado para que sirvan a la *Heimat* (patria) y a las necesidades del frente». Los documentales cinematográficos que se proyectaban en todos los cines del país transmitían el mensaje artístico a la masa ciudadana. «Llenos de alborozo creador, también este año, a pesar de las dificultades, han producido grandes obras nuestros artistas», decía con jactancia un comentario. Entre estas «grandes obras» había cuatro esculturas: *La última huida,* de Thorak. una mujer sosteniendo a un soldado muerto; el aparatoso *Guardián*, de Breker, un relieve con un soldado desenvainando lo espada; y la reproducción estereotipada de una mujer desnuda en La o/a, de Fritz Klimsch, y en *Desnudo pensativo*, de Anton Grauel. Las «grandes obras» pictóricas no eran más originales. Julius Paul Junghanns había reproducido vacas y caballos con espíritu naturalista; Rudolf Hermann Eisenmenger había pintado una alegoría titulada *Die Nacht begleitet den Morgen [La Noche en compañía de la Mañana*] y consistente en tres señoras medio desnudas; Joseph Piper había pintado Drei *nackte Jünglinge am Meer [Tres jóvenes desnudos junto al mar];* y Werner Peiner había hecho dos dibujos gigantescos para sus descomunales tapices *Die Schlacht König Heinrichs I [La batalla del rey* Enrique *I*] y *De Schlacht im Teutoburger Wald [La batalla del bosque de Teutoburgo]*. También al aficionado al cine, como es lógico, se le daba una generosa ración de arte bélico: el gigantesco tríptico *Infanterie [Infantería],* de Rudolf G. Werner; *De Flammenwerfer [Los lanzallamas],* de Rudolf Liepus; el retrato de Hitler de Gerhard Zill, y *Kämpfendes Volk [Pueblo combatiente]*, de Hans Schmitz-Wiedenbrück.

Gisbert Palmié, Francotirador apuntando (1944)

El arte se presentaba en todo momento como señal de optimismo. Su función no era tanto contribuir a superar los crecientes problemas de la vida como ocultar la realidad. Hitler había ocupado Francia y estaba totalmente enfrascado en la campaba de Rusia. En el frente habían muerto cientos de miles de soldados. La población civil pasaba las noches en los refugios antiaéreos, pero el arte se utilizaba de continuo para sostener la mentira de la victoria. «Todas nuestras fuerzas, tanto materiales como espirituales, luchan por la notoria final. El arte es hoy más que nunca un factor político de primerísimo orden», escribió Walter Horn en la Academia Prusiana. «La guerra triunfal no ha menguado la fuerza creativa de los alemanes. Todo lo contrario. Todo contribuye a fortalecer nuestra voluntad de combatir y nuestra determinación de defender nuestra alma». **[134]** Y, cuando se inauguró la «Gran exposición» de 1942 en la Casa del Arte Alemán, el funcionario y periodista Robert Scholz exclamó con fanfarronería:

Walter Schmock, Soldados

Millones de personas procedentes de todos los rincones de Alemania se agolpan para ver nuestro arte. Que la «Gran exposición» abra sus puertas por tercera vez durante la guerra es una prueba contundente de la firmeza de los fundamentos espirituales en que se apoya la lucha por nuestro futuro. Lo que da unidad a las obras expuestas es el optimismo y un firme idealismo artístico. Esta fe en el futuro es, en tiempos como los actuales, la prueba más contundente de la fuerza del alma alemana. (…) Lo que caracterizaba a éstas era un pesimismo profundo. Sus colore s sombríos y su estilo abrumador presagiaban el hundimiento de su espíritu. (…) La fuerza interior y la cualidad general de las obras actuales se han moldeado en un crisol diferente. (…) E/ optimismo (…) es palpable en las incontables obras que recrean los valores y temas eternos del arte: el hombre, los animales, el paisaje[135].

Elk Eber, El enlace (1938-1939)

Franz Eichhorst, Combate en las calles

El carácter patológico-militar de Hitler se orientaba hacia la guerra. Toda su política era agresividad, la conquista era su justificación. «Sólo quien se enfrente a su destino tiene *a* la Providencia de su parte». Creía firmemente que las ambiciones y esperanzas de la humanidad sólo podían satisfacerse mediante la guerra; el objeto del arte era por tanto predisponer a la contienda. Los sufrimientos de la guerra apenas se tenían en cuente. Robert Volz escribió al comentar los murales de Franz Eichhorst (ilustración en págs 160 161): «La belleza y singularidad de estos frescos radica en que la sangre y el clamor brillan por su ausencia, en que han evitado los intolerables detalles realistas. (…) la preparación para el combate y el sacrificio y la soledad del heroísmo eclipsan los horrores de la realidad. Lo que permanece es la idea del destino de un pueblo**[136]**».[8]

El papel del artista consistía o en retratar la lucha por la supervivencia del pacífico mundo germánico o en representar este mundo que había que defender a toda costa. Elk Eber, Friztl Erler y Franz Eichhorst pintaban soldados gloriosos, combatientes arios feroces y triunfales. «Enseñad a los alumnos los soldados pintados por Erler o Spiegel, comparad sus cuadros con las obras vulgares y horribles de un Dix o un Grosz. Todos los alumnos reconocerán en el acto dónde está la decadencia. (…)La fuerza del artista verdadero está en su sangre, que le empuja al heroísmo».**[137]**[9]

Hans Schmitz-Wiedenbrück,. Obreros, Soldados, Campesino

Eber fue uno de los favoritos del régimen. Se ahiló al Partido en fecha temprana y recibió muchos honores. Las postales y las reproducciones se encargaron de divulgar sus pinturas. Tenía 41 años cuando Hitler llegó al poder y no tardó en ser uno de los artistas más incondicionales del movimiento. Sus cuadros se exponían con gran aparato y se reproducían generosamente en la prensa; los Impresores de postales solían elegir sus retratos de soldados y miembros de la SA, con su perfil agresivo y sus armas bien visibles. *El enlace* gozó de mucha popularidad. Sus obras llamaban al combate y al sacrificio y en este sentido encamaban lo peor del arte nacionalsocialista. «Elk Eber era una de las personalidades artísticas más fuertes de nuestra época», decía la necrología que publicó un colega suyo en el *Vólkischer Beobachter* en 1941. «Dibujaba la guerra tal como la veía y la vivía, plasmando el heroísmo del soldado alemán en la batalla. Pero también sus sufrimientos y a veces, cuando la victoria era imposible, incluso su porte orgulloso. (…) La última *bomba de mano* fue una de las pinturas más notables de la "Gran exposición" porque expresaba la postura del Partido y de todo el pueblo. Emil Scheibe, Hitler en el Frente (1942-1943) El profesor Elk Eber no tenía básicamente más que un tema: la virilidad heroica y militar de nuestro tiempo».**[138]** La obra Obreros, *Soldados, Campesino,* de Hans Schmitz-Wiedenbrück, recurría al formato tradicional del tríptico para comunicar un mensaje fascista. Simbolizaba las tres columnas del Estado y sus servicios, aunque éstos no estaban repartidos equitativamente. El ejército era el elemento dominante, no sólo porque aparecía en el centro sino porque se enfocaba desde abajo, un recurso muy conocido para impresionar al espectador. *El 10 de mayo de 1940,* de Paul Mathias Padua celebraba el comienzo de la ofensiva alemana en el frente occidental. El cabecilla de los quince hombres que cruzan el Rin tiene toda la actitud de quien anima a la nación entera, con un gesto casi religioso, a seguir su ejemplo.

Los cuadros sobre las grandes batallas de la historia alemana glorificaban la tradición militar del país y justificaban el belicismo. Werner Peiner fue uno de los pintores de batallas más prolíficos.

Entre 1937 y 1944 hizo los dibujos preparatorios para su ciclo de grandes tapices, 4 dedicados a la cetrería, 10 a las virtudes femeninas, 5 a los cinco continentes y los demás a las batallas más importantes de la historia alemana. En 1945 había concluido sólo 5 tapices. Eran obras de

gran aliento, inspiradas en modelos góticos y renacentistas, que Göring y Hitler habían encargado para decorar la nueva Cancillería del Reich que había proyectado Speer. Su objetivo era promover una modalidad artística moderna y monumental, y sus temas situaban al Reich en un contexto histórico. En una descripción de los tapices efectuada en 1940, se elogiaba a Hitler como al mecenas más esplendoroso por apoyar la recuperación de la tapicería. El ciclo, a causa de su tamaño, eclipsaría los tapices elaborados en la Edad Media. A través de su temática triunfalista hablaba el espíritu heroico del Reich y corroboraba el renacimiento de una Alemania poderosa después de la derrota en la primera guerra mundial y del vergonzoso Tratado de Versalles. *El carro de combate*, un mural gigantesco de Ferdinand Spiegel donde el ejército moderno se mezclaba con la antigua caballería prusiana, exaltaba igualmente la continuidad belicista. La colonización del pasado no tenía límites. Las impresionantes escenas bélicas donde figuraban soldados de épocas anteriores coadyuvaban a legitimar la guerra del presente. La glorificación de los precursores de la Alemania actual se utilizaba para contar la historia de los que habían preparado el terreno al nacionalsocialismo. Se nombró artistas bélicos oficiales a un puñado de pintores y se les puso a las órdenes de Luitpold Adam, que ya se había dedicado a la pintura bélica durante la primera guerra mundial. Al principio, su Staffel der Bildenden Künste (División de Artes Plásticas) comprendía a 45 pintores; al final fueron 80. La cantidad de arte bélico que se produjo fue enorme y todas las obras eran del Estado. Con ellas se organizaban exposiciones especiales que recorrían el país. El objeto de «La invasión de Polonia en imágenes», «La guerra», «La tierra nórdica», «La grandeza alemana», «Pintores en el frente», «Un *Volk* en marcha» era demostrar que la voluntad cultural y heroica de Alemania no había menguado a pesar de las adversidades. Se estimulaba a los pintores a crear basándose directamente en sus propias experiencias bélicas. Las revistas hacían cualquier cosa para demostrar la falsedad de que el artista necesitaba distanciarse del objeto artístico para crear grandes obras. Lo que daba cualidad artística a sus pinturas era la experiencia directa y subjetiva de la guerra. Que el pintor fuera soldado al mismo tiempo y no un simple observador le hacía relacionarse de un modo particular con los acontecimientos. «El arte es el espejo del alma», escribió Walter Horn en 1942. «Refleja su carácter y dice si será capaz de cumplir su misión histórica o si sucumbirá en el empeño. Sólo un carácter de

temple militar, lleno de sentimientos profundos. puede comunicar la experiencia de la guerra de forma artística».[139]1

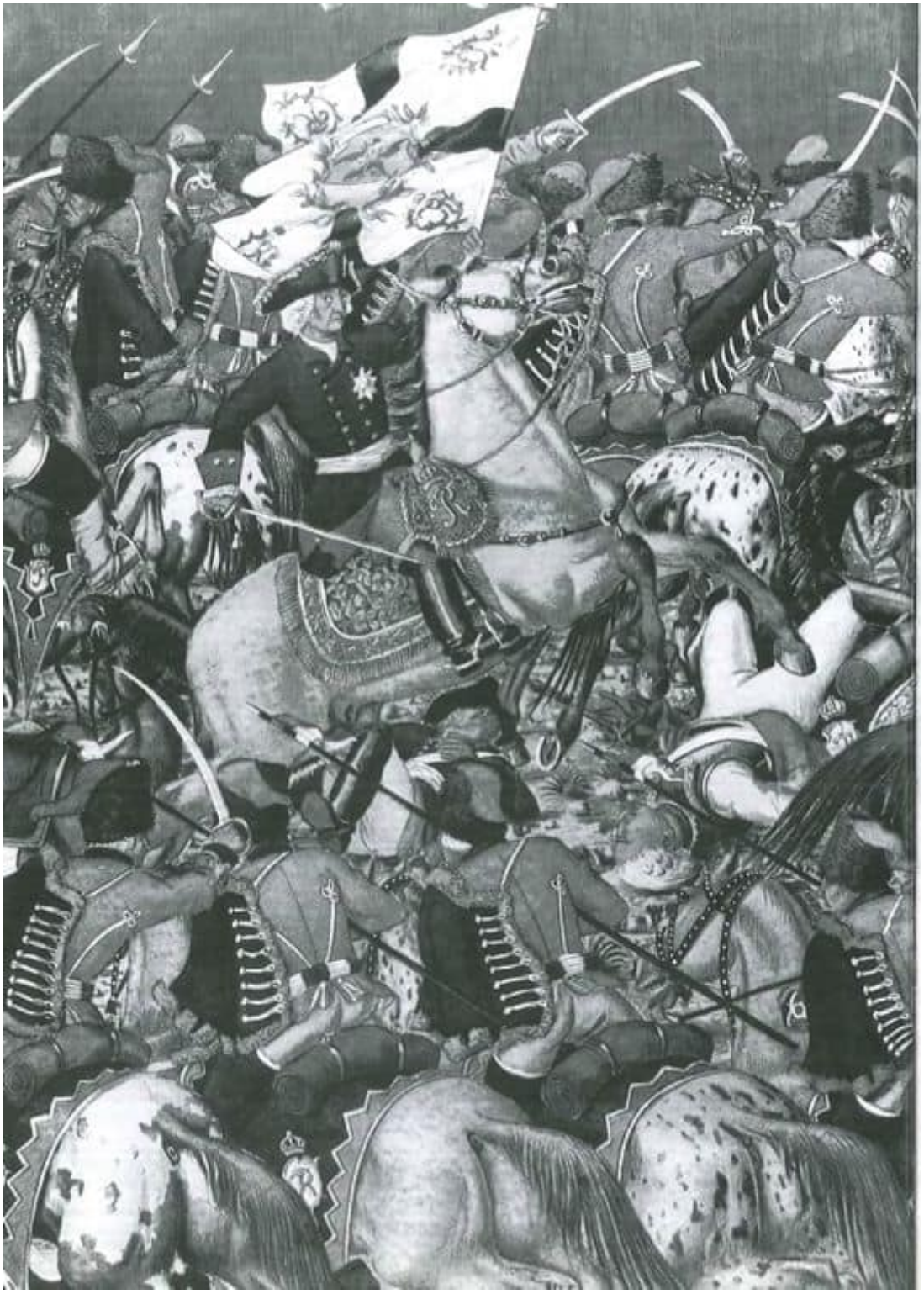
Las obras de los artistas bélicos eran algo más que testimonios personales; eran la más elevada expresión artística de una experiencia que afectaba a la nación entera. «Son documentos del alma alemana. Su estilo y contenido son signos de fuerza creadora, de talante filosófico [we*ltanschauliche*] y de espíritu marcial. (…) Los gallardos valores éticos de las SS, los supremos valores *völkisch*, honor y fidelidad, encuentran aquí su representación artística. De este modo, el visitante no sólo contempla una exposición pictórica, sino que se representa una imagen del carácter de las SS[140]. Pero no todas las obras de los artistas bélicos eran propaganda nacionalsocialista. Para unos cuantos, pintar significaba no ir al frente y, si exceptuamos a un puñado de fanáticos, el grueso de la producción de los artistas bélicos no se diferencia de la de los artistas bélicos de otros países. Muchos se limitaban a pintar lo que veían, aunque sus obras no se reproducían tanto en las revistas. Puede que algunos retrataran en privado el verdadero rostro de la guerra, pero como es lógico no habrían podido exponer estos cuadros Hubo muchos dibujos y acuarelas que reproducían sin más la vida de los soldados o el paisaje Incluso había cuadros que mostraban cierta compasión por los prisioneros y los pueblos rusos destruidos. Pero entre los miles de obras conservadas, no hay ni una sola que dé cuenta del absurdo del conflicto. La impresión general que se tiene al contemplarlas es que se trató de una guerra benigna, con caras cordiales, camaradería y enfermeras rubias, sin sangre ni lágrimas, sin gangrena ni muerte.

Paul Mathias Padua. El 10 de mayo de 1940 «El episodio representado carece de importancia y a nadie te le ocurrirá confundir el rostro de los soldados con retratos Pero el espectador acusa la influencia de su contenido místico» - Robert Scholz

EL TRABAJADOR

El trabajo, una de las palabras clave del léxico nacionalsocialista, lo simbolizaba el agricultor. El arte maquinista brillaba por su ausencia. Todas las faenas se hacían a base de puro músculo. Muchas pinturas no eran más que anuncios de obreros fornidos, indiferenciables de los carteles callejeros. El trabajo se veía a veces como una batalla y al obrero como héroe; las herramientas simbolizaban la conquista. Los problemas de la moderna sociedad industrial no existían Así, los pintores nacionalsocialistas retrataban un mundo ennoblecido por martillos y tendones, no un mundo de explotación y agotamiento; un mundo de trabajadores idealizados, no de esfuerzos y sudor. Es extraño que un país de tan elevada tecnología no la reprodujera artísticamente; eso sí, ciertos pintores conmemoraban hazañas como las autopistas (Oskar Graf) o las ciclópeas construcciones de Nuremberg (Paul Herrmann). Cuando se representaba el mundo industrial moderno, aparecía más la fábrica que el trabajador y, cuando se retrataba a éste, era de tamaño tan reducido que parecía un mueble, un accesorio. Representar al individuo en las fábricas

se consideraba propio del liberalismo del pasado que, según el nacionalsocialismo, veía en la tecnología una especie de salvación. En 1942 se publicó en Die *Kunst im Dritten Reich* un artículo titulado «Kunst und Technik» [Arte y técnica] que arremetía contra el realismo socialista soviético por su «deshumanización mecanicista, su veneración de la máquina y su crudo materialismo». Liberalismo y comunismo ponían la tecnología por encima del hombre. Los nacionalsocialistas insistían en que detrás de las máquinas estaba la voluntad, no del individuo, sino del pueblo. «La medida de todas las cosas ya no es el hombre o la máquina, sino el *Volk* y la colectividad».**[141]**



Werner Peiner, Federico el Grande en Kunersdorf (cartón para una serie de tapices) «Desde que Alemania ha recuperado el anhelado arte monumental, asistimos a un renacimiento del arte de los tapices, elevado a la categoría de pintura monumental» — Johannes Sommer

Wemer Peiner, Federico el Grande en Kunersdorf (detalle)

Ferdinand Spiegel, El carro de combate (mural)

Esta voluntad colectiva del pueblo alemán se expresaba en pinturas que representaban fundiciones, chimeneas humeantes y puertos llenos de actividad, es decir, los campos de batalla de los obreros, donde el individuo tenía poca importancia. Muchos cuadros representaban la colectividad, la nación, donde el individuo era parte del todo. En *Nación en guerra*, de Hans Schmitz Wiedenbrück. la madre aparece entronizada

como una Virgen con el Niño y la carta que ha recibido del frente El destino vincula el frente con la patria. Ésta, guardiana de la nación, se alza en medio. Está rodeada de otros componentes de la nación, como en un escenario: el agricultor a su izquierda, el obrero a su derecha y sobre su cabeza el soldado que corre hacia la batalla coronado por el arco iris.

Volvemos a encontrar a la nación en el *Retrato del Führer* de Georg Poppe; en esta ocasión, la madre alza los ojos para contemplar al *Führer* rodeado de científicos, agricultores y obreros; detrás de él está la soldadesca.

Olaf Jordan, Prisioneros rusos (1943)

Olaf Jordan, Alexéi Paulovitch Bondar, voluntario de la División de Cosacos del Ejército Alemán (1944)

Wolfgang Willrich, «Neuberger, Karl. 28 388. Jefe de pelotón en el Frente Oriental. De Sauerlach, alrededores de Múnich, 44 años, casado, 4 hijos. Obrero de la construcción. Antepasados matemos en Baviera, agricultores» (inscripción del retrato)

Arthur Kampf, En los altos homos. «Gran exposición de arte alemán 1939»

RETRATOS DE HITLER Y DEL PARTIDO

Los llamados «retratos del Partido», es decir, los retratos de las altas jerarquías nazis o de los acontecimientos relacionados con ellas, fueron muy abundantes, aunque se trataba de una temática secundarla. Representativo de esta modalidad es, por ejemplo, el cuadro de Elk Elber donde aparecen los feroces miembros de la SA con el brazalete ideado por el mismo Hitler. Algunos miembros de las SS que además pertenecían al Partido se retrataban también, en un medio agrícola o en un paisaje de aspecto inocente.

Knirr. Hitler «La penetrante mirada del *Führer* a como un relámpago o el fogonazo de un disparo» - Wilhelm Westeker

Walter Einbeck. Hitler

Eran mucho más numerosos los retratos de Hitler. «El *Führer* es el don supremo de la nación. La culminación de lo alemán. El pintor que quiera retratar al *Führer* ha de ser algo más que pintor. Todo el pueblo alemán y el futuro de Alemania estarán delante de este retrato henchido de sentimientos para recuperar fuerzas hoy y para toda la eternidad. Santo es el arte y santa la vocación de servir al pueblo. Sólo los mejores pueden atreverse a retratar al *Führer*».**[142]** A Hitler se le retrataba a menudo de pie para dar constancia de su papel divino. Sentado habría parecido demasiado relajado y cotidiano, a no ser que el asiento fuera un trono. Inabordable como era. nunca se le retrataba en casa, en su entorno privado, con naturalidad. En los retratos de grupo siempre descollaba, dominando la escena, como en *Hitler en el frente, de* Emil Scheibe. Pero por lo común se le retrataba solo. Hitler el *Führer*, o el generalísimo de los ejércitos, lleno de autoridad a menudo, en ocasiones pensativo, con la mirada perdida en la lejanía (como en el retrato de Franz Triebsch; ilustración en pág. 21). Fritz Erler lo retrató delante de una escultura monumental que le hacía parecer un gigante. También aparecía en los sellos (disertados casi todos por Richard Klein). A veces aparecía como hombre amante de la familia, pero lo normal era que apareciera como *Führer* inconmovible. El retratista oficial de Hitler y de las altas jerarquías era Conrad Hommel. autor de un cuadro donde aparece el *Führer* como *Feldherr* (jefe del ejército), el mapa del mundo a sus pies y el bunker al fondo (ilustración en pág. 105). De los retratos de Hommel se hicieron postales magníficas de las que se

vendieron millones En un cuadro de Hermann Otto Hoyer, *Am Anfang war das Wort* [*Al principio era la palabra]*, título que habla por sí solo, Hitler aparece en un estrado en una sala oscura. Detrás de él hay un miembro de la SA con la bandera. Hitler es aquí la glorificación del ideal nacionalsocialista, elevado a concepto religioso en virtud del título. La luz que le rodea baña a los oyentes. Hitler es el portador de la luz, el iluminador.

Emil Scheibe, Hitler en el Frente (1942-1943)

Hermann Otto Hoyer, Al principio era la palabra

PINTURAS ANTISEMITAS Y DE PROPAGANDA IDEOLÓGICA

Las bellas artes se utilizaron indiscutiblemente para hacer propaganda ideológica, pero a la hora de movilizar a la masa eran mucho más eficaces las manifestaciones multitudinarias y los medios de información. Mientras que los cineastas y caricaturistas practicaban el antisemitismo a ultranza, hay muy pocos detalles antisemitas en las bellas artes. Puede que el mito del artista como creador de obras duraderas en un plano superior funcionara como elemento disuasorio. *Um Haus und Hof [Todos sus bienes],* de Adolf Reich (ilustración pág. 281), es un estudio de la avaricia.

Un especulador judío se queda con la propiedad de un matrimonio de honrados campesinos con problemas económicos. A veces, el mensaje político era más sutil. *Los siete pecados capitales*, de Franz Weiss (ilustración en pág. 282), pertenece más a la tradición renacentista. Se diría que no contiene ningún mensaje político hasta que en un rincón del fondo se descubre a Neville Chamberlain y a Winston Churchill personificando la gula. Pero, en resumidas cuentas, el arte tenía que centrarse en lo bueno y lo bueno tenía que ser bello, y en consecuencia el Judío no tenía cabida en él. Su sola presencia habría envilecido el arte alemán.

CAPÍTULO 9
LA ESCULTURA

La búsqueda y experimentación que fueron la tónica de los primeros años de mandato ya no tienen sentido. (…) la escultura encuentra en la grandeza formal. Símbolo de nuestra época. Un (…) lenguaje audaz y renovador las esculturas ciclópeas son hoy un símbolo de la política creativa del estado. (…) la pintura lucha todavía por situarse, en igualdad de condiciones en el mismo lugar de honor que la escultura y la arquitectura. Esta reproduce las experiencias del alma y crea por tanto un equilibrio entre el individuo y la colectividad. Armoniza los acontecimientos cotidianos con los festivos, la voluntad política con la añoranza romántica las grandes esculturas creadas para los edificios del partido y del estado. Por ejemplo las de thorax y breker han surgido sin embargo de un impulso diferente su base es el carácter viril del nacionalsocialismo. Las fuerzas del orden. El valor y la lucha heroica.

Waller Hom[143]

En la primera «Gran exposición de arte alemán» se presentaron 200 esculturas. Con el tiempo aumentó la cantidad en 1940 se presentaron 440 obras de 237 escultores. La creciente cantidad de escultores revelaba que la pintura perdía terreno. Hilo se debía no sólo a que la pintura había desilusionado a Hitler, sino también a que la escultura parecía más apta para materializar la obsesión nacionalsocialista por la raza y lo biológico. Se expresaba en un lenguaje corporal que la ciudadanía podía comprender y adoptar. En términos generales, las esculturas se consideraban artículos de fe tallados en piedra. La pintura no tenía tanta fuerza de convicción. Otro factor decisivo era que el arte se consideraba, en medida creciente, un complemento de la arquitectura.

Que los nacionalsocialistas concedían mucha importancia a la escultura lo demuestra por otra parte su deseo de que las obras escultóricas alemanas se conocieran en el extranjero. Acicateados por la multitud de escritos que afirmaban que el arte alemán decaía, los artistas estaban deseosos de enseñar el arte en que más confiaban. El objetivo de muchas

obras exhibidas con motivo de los Juegos Olímpicos era llamar la atención de los visitantes extranjeros. Para la Exposición Internacional que se celebró en París en 1937 las autoridades alemanas idearon un ambicioso programa escultórico que además de rodear el Pabellón Alemán de esculturas creadas por los artistas más notables dedicó dos salas a sus obras. En 1938 se pidió a Breker, el principal escultor alemán, que organizara una exposición de escultura alemana en Varsovia; se celebró con 130 obras de 37 escultores.

Arnold Waldschmidt, Soldados (relieve, detalle)

Concebida para exhibirse en lugares públicos, la escultura es más susceptible de manipularse políticamente que la pintura, cuyo destino

natural suele ser la intimidad de las casas privadas, la escultura decimonónica también había glorificado el nacionalismo y otros valores políticamente tradicionales, como el honor, el heroísmo y la lealtad, y los nacionalsocialistas no tardaron en comprender que era un instrumento poderoso como portador de mensajes políticos. Pero necesitaba un estilo nuevo en tanto que principal exponente visual de la ideología nazi. La representación de los valores humanistas convencionales era insuficiente. La escultura tenía que transmitir los valores concretos del nacionalsocialismo. Al código tradicional de «el soldado» o «el guerrero» se sumaron los de .la guerra», «el Partido» y «la camaradería». Muchos temas pictóricos encontraron también expresión escultórica. La maternidad, el cuerpo femenino y fecundo, los campesinos. Pero lo que dominó la escultura fue la representación, inspirada en los modelos de la Antigüedad, de la belleza y gallardía del cuerpo masculino Según Hitler, «actualmente está en trance de aparición un ser humano nuevo, un modelo nuevo que pudimos ver el año pasado en los Juegos Olímpicos con toda su resplandeciente belleza y su soberbio poderío físico. Este modelo es el símbolo de nuestra época[144]» Hitler estaba convencido de que sólo los alemanes podían devolver a la escultura su belleza original.

Las raíces comunes con Grecia y los indisolubles vínculos con el pasado llenaban la cabeza de los políticos y de los historiadores de arte, que no se cansaban de pregonar el mensaje del arte alemán cierno. «Nuestra época puede ser griega otra vez», escribió un portavoz del gobierno, Wilfrid Bade, en un prefacio de Deutsche *Plastik unserer Zeil [La escultura* actual]. «En este momento, cuando Alemania se desembaraza de milenarias Influencias extranjeras y vuelve a las formas puras, surgen obras que. en los casos más nobles y maduros, son comparables a las de Greda».

François Rude, La Marsellesa. (Arco de Triunfo, Pans, 1833-1836)

Pero las nuevas esculturas no tenían que ser simples imitaciones, sino el equivalente nórdico del clasicismo griego; porque los cuerpos tenían que ser indiscutiblemente alemanes. La imagen del Hombre Nuevo «un desnudo masculino idealizado se convirtió en la encarnación del fascista por excelencia. “Lo fundamental es el cuerpo desnudo y el retrato. No hay ropajes barrocos ni esa teatralidad que impone elementos literarios a los monumentos. Los cuerpos están solos y no se pierden en detalles insignificantes. Su nivel artístico no es inferior a lo que se hace en el resto de Europa.”**[145]** El desnudo masculino era alto, ancho de espaldas y de caderas lisas. Representaba el ideal de la raza aria, la encarnación de las virtudes del régimen: camaradería, disciplina, obediencia, impasibilidad y valor. No era sólo el ideal de belleza apoyado por los nacionalsocialistas, sino un ideal ontológico. Mensajeros eficaces que dictaban el código moral de los hombres. “Al recrear lo bello y armonioso, el arte eleva al hombre por encima de sí mismo. La realidad se transforma en un mundo ideal; la experiencia del individuo se transforma en la experiencia de todo el pueblo. Quien ha visto estas obras se siente ennoblecido.”

Estar desnudo significaba por otra parte estar sometido y desclasado. Aunque los cuerpos aparecían vestidos al principio, con el tiempo acabó

por enseriarse todo. El hombre nuevo desconoce la vergüenza porque su alma es noble. «No tenemos nada que ocultar, somos la raza superior», decían estos hombres nuevos. Eran criaturas divinas, por encima de la realidad, sin tiempo, eternas, absolutas y universales. «El Ideal de Belleza no perecerá mientras haya personas de la misma raza y carácter. (…) La raza que traza el curso de la vida entera de un pueblo también contemplará las artes con ojos distintos. (_)Toda época políticamente heroica tiende un puente hacia un pasado Igualmente heroico. Griegos y romanos estarán más cerca que nunca de los alemanes, porque sus raíces se hunden en la raza».[146] Para los nacionalsocialistas, el hombre desnudo reproducía el ideal clásico del atleta heroico en estado natural. El espíritu de las Olimpíadas se identificó con el carácter alemán y el orden de los antiguos se transformó en baluarte frente al caos del arte moderno. Las exposiciones de esculturas griegas que se titulaban «Los deportes de los helenos» u «Olimpia y el espíritu alemán», así como la gran exposición internacional de arte olímpico que se celebró en Berlín en 1936 fomentaban esta Idea, que Leni Rienfenstahl representó en su película *Olimpíada* con hábiles fundidos que alternaban estatuas antiguas con atletas desnudos. *Decathlon*. de Georg Kolbe (1877- 1947), se exhibió en Breslau al lado de un efebo griego.

Por todas parles había corredores, lanzadores de disco y Jabalina, etcétera. El lazo entre arte y deportes se estrechó inaugurando un curso especial para artistas en la Academia oficial de Gimnasia. El objeto de estos cursos, organizados por la Cámara del Reich para las Artes Visuales, era familiarizar a los artistas con el cuerpo de los atletas que aquéllos dibujarían durante los ejercicios. Sin embargo, a pesar de estos amagos naturalistas, la representación del o de la deportista individual pertenecía al reino de los universales. En teoría tenían que representar la espontaneidad y el alborozo de la actividad física, pero los corredores, saltadores y lanzadores de disco o jabalina no transmitían ninguna sensación de libertad corporal. Tenían que expresar fuerza y poder con cada músculo, con cada tendón; su cuerpo férreo y disciplinado representaba a una nación disciplinada y férrea. De aquí a la representación del guerrero no había más que un paso. El principio básico siempre era el mismo: glorificar la conquista y el triunfo. El lanzador de disco se convirtió en símbolo de la fuerza dinámica de la nación entera.

Si en años anteriores el deporte se escenificaba con atletas vestidos y calzados, el universalismo figurativo exigía el desnudamiento total. Los únicos atributos eran la lanza o el disco y aun así se descartaban a menudo. Los atletas que Kolbe, Karl Albiker (1 876 1961), Arno Breker (1 900 1991) y Josef Thorak (1 889 1952) esculpieron para el Estadio Olímpico no eran más que desnudos: su actividad la Indicaban los títulos: *Atleta, Decathlon, Luchador joven*. «Los artistas que esculpen luchadores no quieren reproducir un ejemplo de su forma de luchar, sino expresar la fortaleza humana y la naturaleza combativa».**[147]**

Los desnudos, como es lógico, eran castos, sin el menor asomo de complacencia sexual. «La nueva generación, endurecida por el ejercicio y el deporte, sabe más del cuerpo humano que la anterior. Un Joven sano, al contemplar la obra de Kolbe, o Breker, o la pareja abrazada de Thorak, no piensa en la cargada atmósfera de estudio, en los retratos del "artista y su modelo", típicos del siglo pasado. Sabe que para crear tales esculturas hace falta un profundo conocimiento del cuerpo", escribió el historiador del arte Kurt Lothar Tank Los desnudos parecían sexuados y asexuados al mismo tiempo. Y es chocante que un régimen puritano que encerraba a los homosexuales en campos de concentración glorificara hasta tal punto el cuerpo masculino desnudo, lo cual no es más que una de las muchas contradicciones de la estética nacionalsocialista. Los valores personales concretos se elevaban al rango de lo universal. La desnudez elevaba a las figuras a un reino sin tiempo ni clases. También los atributos eran intemporales y la espada sustituía a la pistola y al fusil, que tenían una fecha histórica concreta. La exhibición pública de las esculturas y la enorme publicidad que rodeaba a sus creadores explica por qué el nombre de los escultores más notables del Tercer Reich nos resulta más conocido que el de los pintores más destacados. En todas las épocas ha habido escultores que se han inspirado en las obras de la Grecia antigua. Lo mismo hicieron muchos escultores alemanes a principios de siglo. El ideal clásico preconizado por el escultor Adolf Hildebrand en *El problema de la forma en las artes visuales* (1893) tuvo una gran influencia en sus contemporáneos. Adolf Wamper (nacido en 1901), Willy Meller (nacido en 1887). Kurt Schmid-Ehmen (1901-1968) y Anton Grauel, que acusaron el Influjo de Hildebrand, fueron reclutados sin problemas por la maquinaria artística del nacionalsocialismo. La gran demanda de

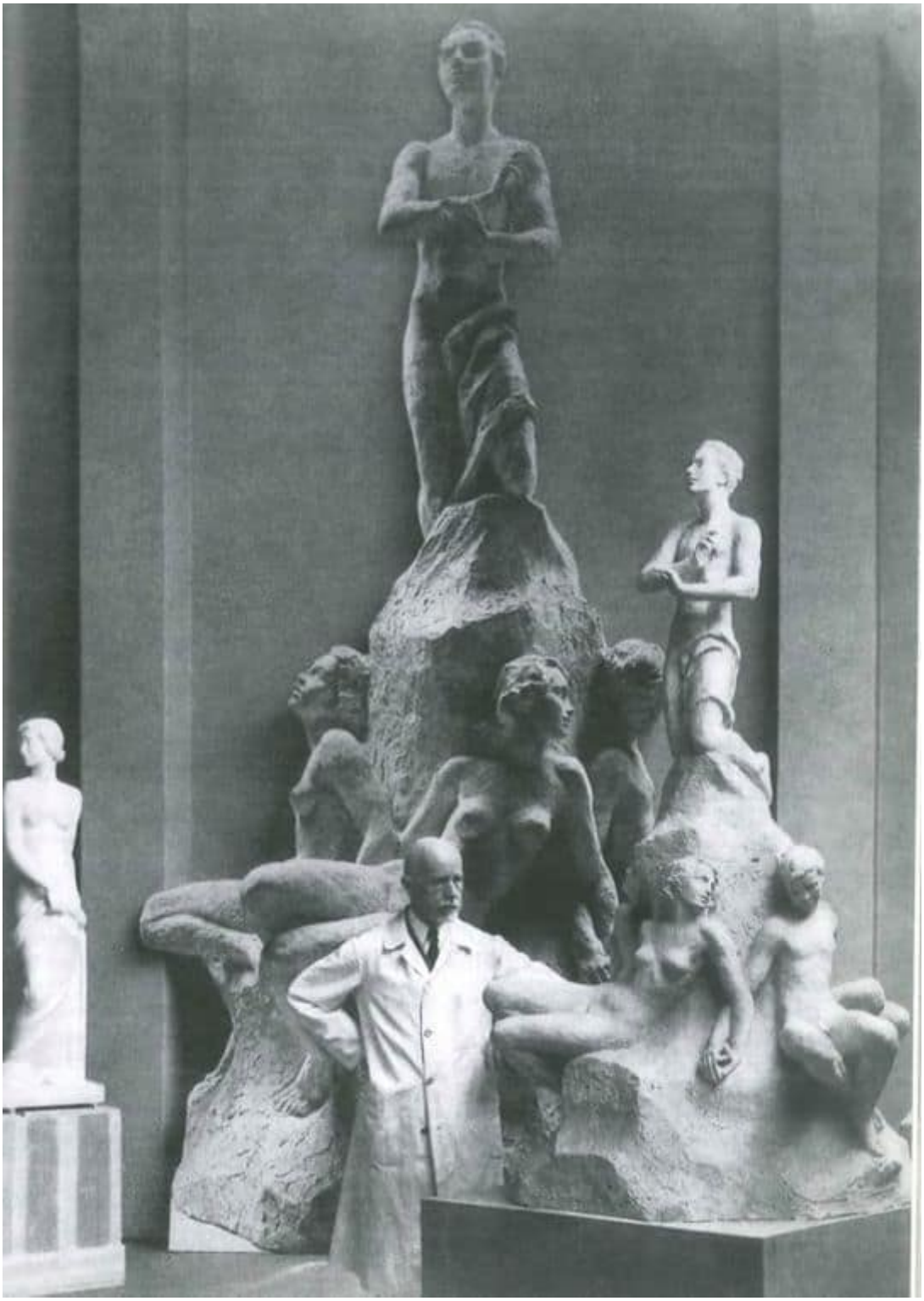
esculturas públicas hizo que Hitler les encargara muchos monumentos. Sólo se rechazó a los demasiado vanguardistas, como Gerhard Mareks.

Adolf ion Hildebrand. Juventud (1884)

A principios de siglo había muy pocos escultores de vanguardia. Puesto que la abstracción apareció en escultura mucho después que en pintura, había pocos escultores a los que tachar de «degenerados». Los nacionalsocialistas prohibieron también las obras de Rudolf Belling (18861 972). Ernst Barlach (1 870 1938). Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) y algunos otros. Sus formas alargadas y superficies rugosas se consideraban «antialemanas». La obra de Rodin, en este contexto, estaba desfasada, mientras que las esculturas de Maillol obtuvieron muchos elogios. Muchos de los principales escultores aprobados por los nacionalsocialistas ya eran artistas notables antes de que Hitler llegara al poder. Fritz Klimsch (1 870 1960). Georg Kolbe. Richard Scheibe (1 879 1964) e incluso Josef Thorak ya eran célebres en los años veinte. Kolbe fue atacado al principio por haber esculpido sendos monumentos al poeta Heinrich Heine y al estadista Walther Rathenau. ambos de

procedencia judía, y Scheibe compartió el mismo destino por el monumento que esculpió en honor del socialdemócrata Friedrich Ebert para la Paulskirche de Frankfurt. A pesar de todo, tanto a Kolbe como a Scheibe se les permitió integrarse en el redil. Las obras de Kolbe. Klimsch y Scheibe se consideraban los mejores ejemplos de la escuela realista; los tres trabajaban siguiendo los pasos de Maillol, cuyo estilo había tenido una gran repercusión en Alemania. Los nacionalsocialistas aplaudieron sus obras porque, como dijo un destacado historiador de arte: «Somos conscientes de que en medio de la decadencia estos tres maestros supieron cultivar un vigoroso estilo alemán». Al igual que en el caso de los pintores, casi todos los escultores elogiados por el régimen pertenecían a la generación más antigua. Klimsch tenía ya sesenta y tres años cuando Hitler llegó al poder. Kolbe cincuenta y sets, y Richard Scheibe cincuenta y cuatro. Después de 1933, sus obras se orientaron hacia el monumentalismo heroico, aunque en conjunto se mantuvieron fieles al lirismo expresionista. El modelado impresionista de las superficies no casaba bien con la tersura de los edificios donde en última instancia tenían que estar las esculturas, pero el Estado nazi no dejó de financiar por ello el trabajo de los escultores. El papel de Kolbe fue ambivalente en esta época. Aunque sus obras encajaban en los presupuestos del régimen, se negó a cultivar el monumentalismo. Por otro lado habría sido imposible que alcanzara, a diferencia de Breker y Thorak, la categoría de artista oficial del Tercer Reich, ya que sus obras eran demasiado intimistas [.as obras de Klimsch, en cambio, fueron engullidas sin problemas por los programas oficiales. Fue uno de los escultores preferidos de Hitler. En casi todas las ciudades había desnudos suyos y en 1942 se envió a la Bienal de Venecia una amplia muestra de su producción, dosel Wackerle (1 880 1959) fue engullido igualmente, acabó siendo uno de los escultores más célebres del régimen y sus obras adornaron el complejo residencial que las altas jerarquías tenían en Obersalzberg, así como muchas fachadas de edificios oficiales muniqueses. Al principio no era monumentalista. Entre 1906 y 1909 dirigió la Fábrica de Porcelanas de Nymphenburg y, aunque se mantenía dentro de la tradición barroca de Múnich, encajó sin problemas en los nuevos planes culturales. Esculpió sus primeros monumentos «dos jinetes para el Estadio Olímpico berlinés» en 1935. Sus pactos con el régimen se pueden apreciar en la *Fuente de Neptuno* de Múnich. El

caballo y el tritón son de estilo barroco, pero Neptuno es un héroe joven y actualizado, un ídolo de la nueva era.



Fritz Klimsch en su taller «Alemana, como todas las obras de Klimsch, pero con un espíritu diferente, con un aire nuevo que brota de estos miembros fuertes y orgullosos, y que expresa una inmensa, intensa y profunda añoranza» — Uli Klimsch

Richard Scheibe, Mujer de pie

Richard Scheibe, Pensador

Georg Kolbe, Círculo de esculturas del Parque Rothschild, Frankfurt

Georg Kolbe, Monumento conmemorativo, Stralsund, 1935

La consolidación de la estética nacionalsocialista, tanto en escultura como en las demás artes, se dio en 1936. Para endurecer el estilo se

soslayaron los detalles impresionistas y las superficies sugerentes. Con el fomento del monumentalismo. la madera y la piedra cedieron el paso al bronce, que es mucho más terso. «t.as artes plásticas han vuelto a la sencillez y la naturalidad, vale decir a la verdad y la belleza», escribió Albert Speer en uno de los prólogos de *La escultura actual*.

Las esculturas se buscaban con auténtica voracidad en tanto que armas propagandísticas de primer orden. La cantidad de escultores que se uncía voluntariamente al yugo nazi no hacía más que aumentar. Bernhard Bleeker (1881-1968) había esculpido en Múnich muchos monumentos, desde fuentes hasta un grupo titulado *Soldados dormidos*, desde leones descomunales hasta desnudos jóvenes; durante el régimen esculpió muchos bustos de jerarcas del Partido. Karl Albiker trabajaba en Dresde bajo el influjo de Maillol; al principio creaba esculturas pequeñas, pero según se iba adaptando a los planes del régimen sus obras fueron aumentando de tamaño; para el Estadio Olímpico de Berlín esculpió los *Lanzadores de disco* y los *Corredores de relevos*. Anton Grauel era alumno de Scheibe y también se pasó al monumentalismo para esculpir madres, hijos y soldados. Ferdinand Liebermann estudió en París y Roma y esculpió bustos de Hitler y Rosenberg. Arnold Waldschmidt (1 873 1958) era oficial del ejército y llegó tarde a la escultura; los nazis le encargaron monumentos de homenaje al soldado alemán. Otto Winkler, Ernst Kunst y sobre todo Fritz Koelle se especializaron en glorificar con el bronce al trabajador heroico.

Josef Wackerle, Fuente de Neptuno, Múnich, 1937

Anton Grauel. Elevación (1939)

Karl Albiker, Corredores de relevos (Estadio Olímpico de Berlín, 1935-1936)

Fritz Koelle, Mineros (detalle)

Fritz Koelle, Mineros

No obstante, eran pocas las esculturas que homenajeaban a los obreros. A diferencia de los mitificados héroes desnudos, solían representarse con algo de ropa y por lo general con el símbolo o herramienta típica de su

oficio. Esta ausencia de trabajadores industriales respondía a la idea nacionalsocialista de que al obrero había que considerarle un artesano vinculado con las tradiciones medievales; de este modo se le despojaba de toda relación con el proletariado urbano.

Emst Kunst, El afilador

Otto Winkler, Metalúrgico
Willy Meller, Monumento conmemorativo, Dülken

También a Willy Meller, Adolf Wamper y Kurt Schmid Ehmen se les encargaron esculturas monumentales para los nuevos estadios y plazas públicas. Wamper esculpió muchas figuras gigantescas para las fachadas, patios y jardines de los edificios del Partido: *Ícaro* se situó delante de la Casa de la Aviación de Berlín; *El* espíritu *de la* tecnología. *Hércules* y *la Hidra, Agricultura e industria* y *El espíritu de la Victoria* se colocaron en distintas galerías berlinesas. Meller esculpió las águilas gigantescas y el portador de la antorcha del Ordensburg de Vogelsang (uno de los colegios residenciales donde estudiaba la élite nazi) y la *Diosa de la Victoria* del Estadio Olímpico de Berlín. A Schmid Ehmen. discípulo de Bleeker. se le encargó esculpir en la Feldherrnhalle un mausoleo de guerra basado en un proyecto de Troost El monumento, de casi cuatro metros de altura, se inauguró oficialmente en 1933. El porvenir de Schmid Ehmen quedó asegurado. Nunca dejó de esculpir águilas.

También hubo muchas esculturas femeninas, aunque a escala más reducida que las masculinas. Si las masculinas irradiaban vitalidad y

fuerza, las femeninas siempre estaban llenas de promesas eróticas. Al Igual que en pintura, las mujeres siempre eran «jóvenes», «radiantes» y «florecientes» y aparecían echadas, dormidas o andando. La iconografía no cambiaba: la mujer estaba hecha por y para el hombre y sus funciones biológicas lo determinaban todo. Ella era la satisfacción de los deseos masculinos. Pero basta fijarse detenidamente en ellas para advertir que no tenían nada de natural: sus posturas siempre eran artificiales y su erotismo era amanerado.

La Antigüedad y la mitología eran las principales canteras temáticas: Venus. Olimpia, Diana, Flora. Dafne. Leda y Europa —diosas de la fertilidad o del erotismo femenino— se daban la mano con la encantadora Galatea, del mismo modo que los hombres siempre eran dioses extasiados y de fuerza hercúlea: Zeus, Prometeo, Apolo, Mercurio y Diontso, un Olimpo fascista que establecía un lazo entre el Tercer Reich y los dioses. Todo ello con el fin de ennoblecer el arte del régimen y de darte un aura de eternidad mediante un falso sentido de la continuidad. Por otra parte, creaba una imagen humana que no tenía nada que ver con la realidad. No bastaba con presentar un cuerpo desnudo: había que elevarlo a la categoría de verdad universal, de símbolo. Mientras que la pintura se esforzaba al menos por transmitir cierto sabor realista retratando episodios cotidianos, las figuras esculpidas estaban libres de toda atadura terrenal. Por otro lado, el empleo continuo de figuras alegóricas permitía a los pintores concebir desnudos en situaciones abiertamente eróticas. Y como recurrían a una sólida tradición pictórica, no ofendían el tan pregonado pudor de la mujer alemana

Adolf Wamper, El espíritu de la Victoria (detalle)

Adolf Wamper, El espíritu de la Victoria (detalle)

También fueron muy populares las figurillas de porcelana, escayola o bronce. Se consideraban imprescindibles en toda casa de familia burguesa y de buen gusto. Lo mismo cabe decir de los bustos; aparte de los dedicados a Hitler, fueron muchos los dedicados a las altas personalidades del movimiento. También proliferaron los bustos idealizados de muchachas y de combatientes de expresión decidida En cuanto a las esculturas de animales, las hubo de todas clases: desde ciervos y gatos hasta águilas invencibles y caballos salvajes. Los grupos de domadores de caballos simbolizaban el dominio de la naturaleza Muchos escultores del régimen adoptaron este viejo motivo del domador de caballos, como Wackerle para decorar el Estadio Olímpico y Thorak para esculpir las figuras de 20 metros que colocó en el mismo estadio.

Kurt Schmid Ehmen, Águila (1934) para el Campo de Desfiles del Estadio Luitpold de Nuremberg

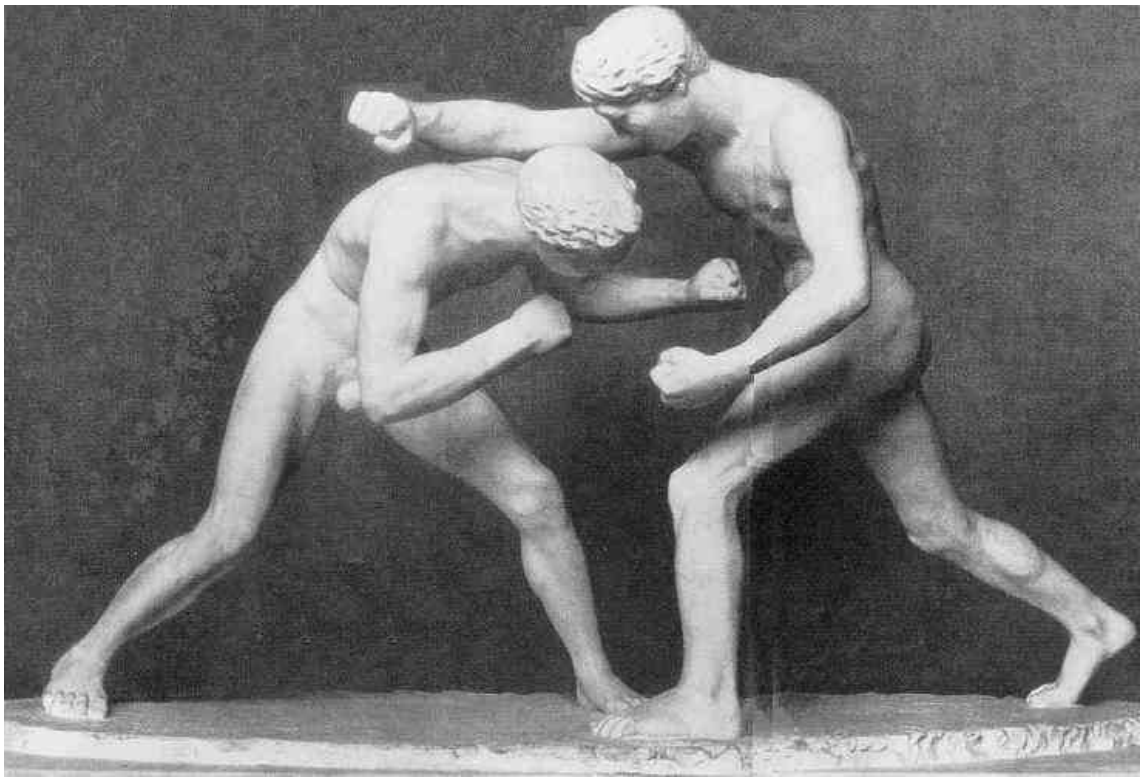
Los escultores más famosos del régimen fueron Arno Breker y Josef Thorak. los escultores oficiales por antonomasia, los inventores y exponentes del estilo oficial nacionalsocialista. Los dos recibieron muchos honores y muchos más encargos relacionados con edificios públicos. Su reputación estaba por encima de la de los demás escultores de la época, superando a Wackerle en monumentalismo y vulgaridad. Thorak había estudiado cerámica en Viena. Empezó a ganar lama como escultor tras decorar el castillo real. Vivió en Berlín hasta 1933 y tuvo muchos clientes judíos. El distinguido historiador de arte Wilhelm von Bode, director de los museos berlineses, escribió una monografía sobre él y la Colección Municipal de Berlín le compró una obra en 1928, *La piedad* Alfred Rosenberg lo incluyó entre las atracciones de la teoría artística nazi organizándole en 1935 una exposición en Berlín, en la que se exhibieron monumentos que Thorak había esculpido para Turquía. Los críticos advirtieron en el acto la transformación que había sufrido su obra Su personal estilo impresionista había desaparecido para dar paso a esculturas en que «se expresa lo fuerte y poderoso» y su temática se había «orientado

hacia el monumentalismo[148]». En 1938. el Estado le regaló un estudio enorme en Balham, cerca de Múnich, proyectado por Albert Speer.

Gustinus Ambrose, Diana «No la alegre cazadora de tos dioses, sino la hembra joven y excitante que irradia felicidad, triunfalmente consciente de su perfección física. Se diría que se ha conseguido una cualidad interior parangonadle con la de los clásicos» — Werner Riemerschmidt

Fritz Klimsch, Galatea. «Gran exposición de arte alemán 1939» «La Galatea de Klimsch encajaría en cualquier estadio deportivo» — Werner Rittich
Richard Scheibe. Ninfa (1938)

Josef Wackerle, Domador de caballos (Estadio Olímpico de Berlín, 1936)



Roben Stieler. Pugilistas

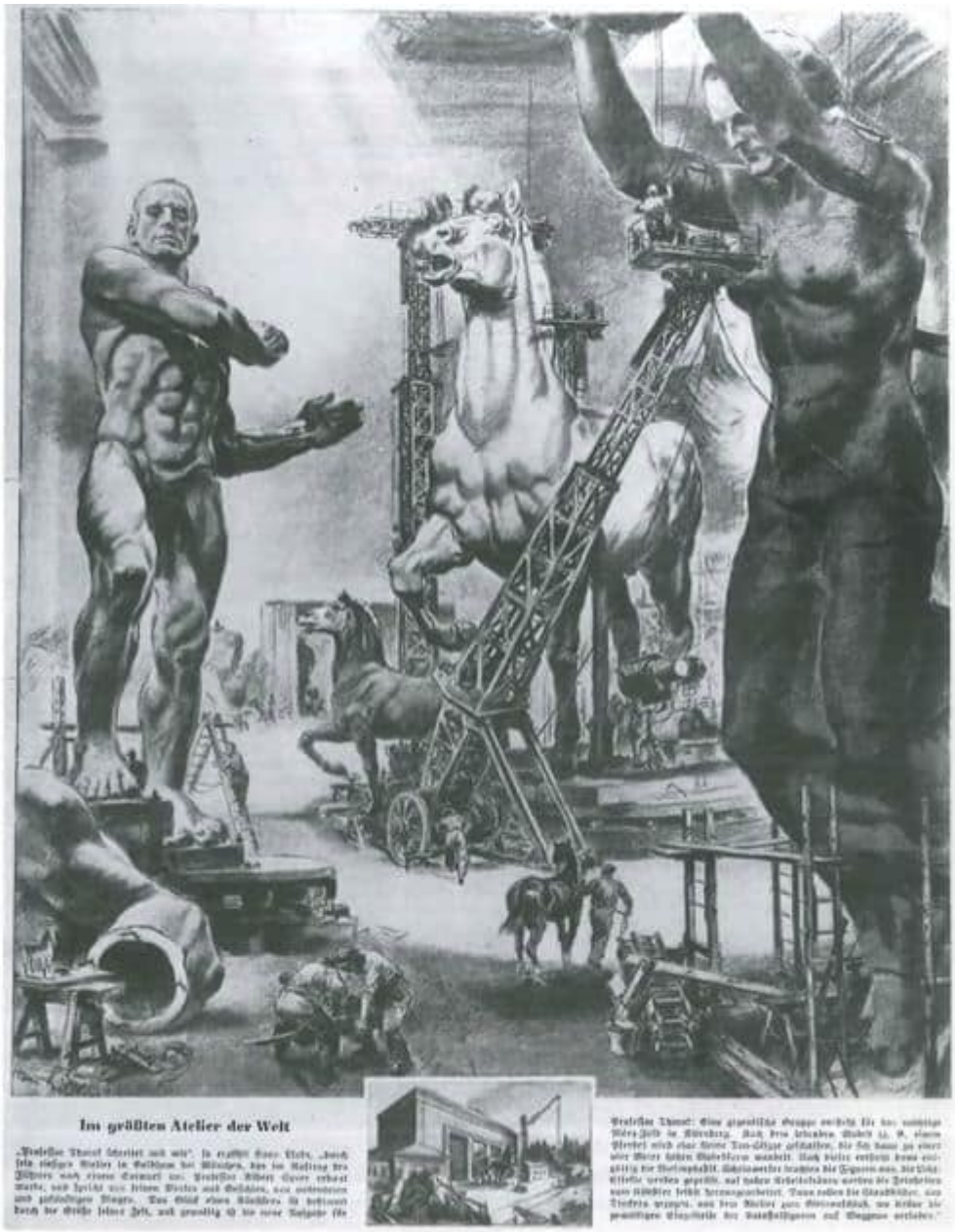
El lanzador de jabalina (fotograma de Olimpíada, 1936), de Leni Riefenstahl

Ahí trabajó en modelos de 20 metros de altura para crear las gigantescas esculturas que se colocarían en el estadio de Nuremberg. En un documental muy difundido se le ve en el taller, •el más grande del mundo», según la publicidad, trabajando con un caballo auténtico (cabía perfectamente, dadas las dimensiones del taller) y empequeñecido por sus propios modelos de escayola, como el *Caballo sallando*, que tenían casi 20 metros de altura. «Los colosos aguardan su definitiva versión en piedra», decía una voz en el ostentoso documental**[149]** entre acordes de música solemne. Casi todas aquellas gigantescas esculturas se modelaban primero en arcilla y luego se agrandaban con escayola. En la mayoría de los casos la guerra impidió que alcanzaran la versión definitiva, que según parece tenía que haber sido en bronce. En 1941 Thorak expuso en la Casa del Arte Alemán una obra titulada *Pareja*, que representaba a un hombre y una mujer: la pareja fascista ideal, tierna pero no lasciva y preparada para la acción. Que el amor Impidiese al hombre cumplir con su deber de luchar por la patria era intolerable. He aquí lo único que se le ocurrió decir al respecto al historiador del arte Kurt Lothar Tank en *Deutsche Plastik unserer Zeit*: «Si las figuras de Rodin rebosan sensualidad, las de Thorak expresan otra cosa, “aquí no hay deseo de los sentidos. Las figuras son. por así decirlo, castas, y sin embargo respiran felicidad, el objetivo de nuestra vida. Este sentimiento impregna todo el grupo”. Su *Juicio de Paris*, esculpido para una fuente, respondía a los imperativos de belleza

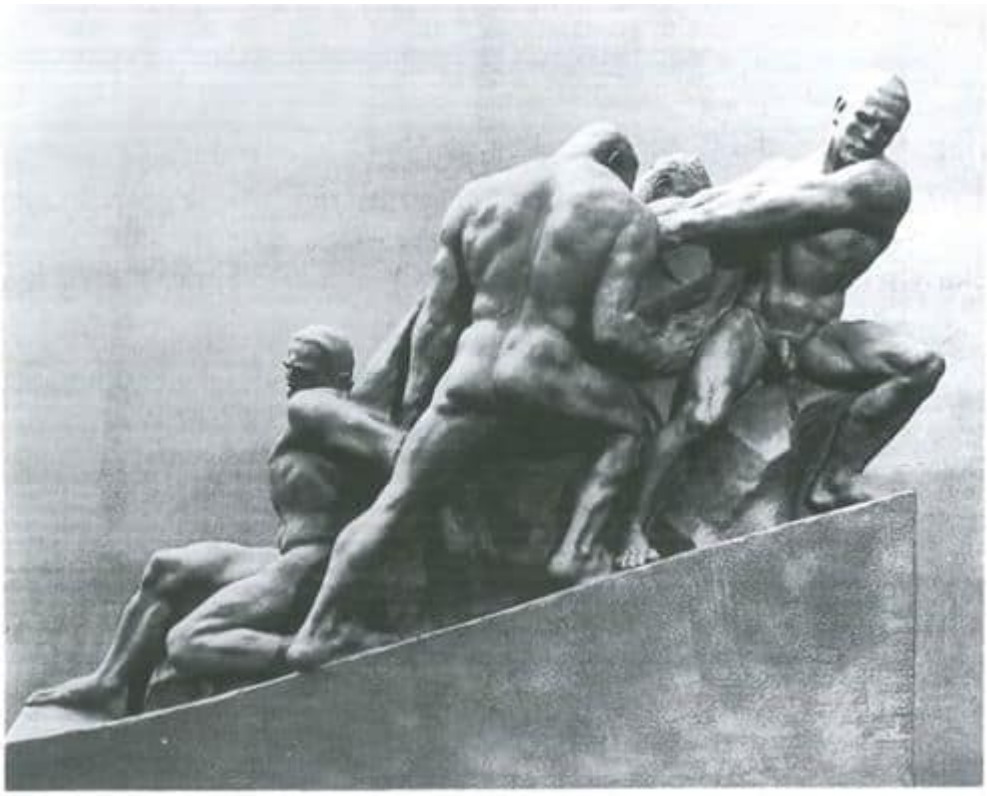
ideal y de predisposición a tener descendencia. También era suyo el Monumento *al trabajo* que había de alzarse en la Reichsautobahn.

Josef Thorak trabajando en un modelo de La diosa de la Victoria

Josef Thorak, Pareja «Creatividad intensificada y tangible. La máxima y más elevada espiritualización en una postura y una actitud conmovedoras y recatadas» —Werner Rittich



El taller más grande del mundo. El taller de Thorak según un dibujo de Hans Liska, publicado en la Berliner Illustrierte Zeitung (1938)



Josef Thorak, Monumento al trabajo. Reichsautobahn

La pasión que Hitler sintió al principio por la obra de Thorak fue pronto eclipsada por su admiración hacia Arno Breker Este había nacido en Wuppertal y había aprendido el oficio en el taller del padre, que había sido escultor y cantero. Estudió en la Academia de Düsseldorf con d escultor Hubert Netzer y el arquitecto Wilhelm Kreis. Además, estuvo en Roma, donde, junto con Ernst Steinmann, director de la Biblioteca Hertziana. colaboró en la restauración de la *Pietá Rondanini*, que el propio Miguel Ángel había destruido parcialmente. En Roma conoció a Joseph Goebbels Vivió en París entre 1927 y 1933. Sus obras (esculturas y dibujos) acusaban ya la influencia de Maillol y Rodin. Con el paso del tiempo abandonó el interés por los rasgos individuales y los detalles anatómicos y optó por superficies más lisas. A propósito de este abandono del impresionismo inicial hay un comentario muy revelador en un documental muy difundido en la época. En medio de una música aparatosa, la cámara recorre el taller de Broker, pasa ante sus primeros bustos, se detiene en las piezas escultóricas destinadas a la Cancillería del Reich y termina enfocando en primer plano un busto de Hitler. «Las primeras cabezas se caracterizan por un análisis sin concesiones de los

detalles faciales. Todos los pensamientos están al desnudo y los rasgos individuales se han captado con seguridad y determinación. Sólo un cambio en la filosofía del artista podía modificar su búsqueda de lo subjetivo. Un cambio que le condujera a una forma susceptible de expresar lo universalmente válido en vez de lo individual. La fuerza ha sustituido a la sensibilidad, la dureza a la fluidez que parpadea ante la luz». Mientras la cámara se eleva para enfocar el acerado perfil de los héroes y guerreros del escultor, la voz del comentarista prosigue: «En estas cabezas está expresado todo lo que conmueve y atarte en lo más profundo a nuestro pueblo. Esta cabeza (…) no cuenta la historia de un individuo; antes bien, dice: "Soy la fuerza del hombre en estado concentrado. Soy la cólera que provoca la cobardía Odio a los enemigos de mi pueblo. ¡DEBERIAIS SER COMO YO!". Tras enfocar otra vez el busto de Hitler y con la música a todo volumen, la voz concluye con melodramatismo: "Las imágenes han cambiado, el rostro de la actualidad se ha transformado en MONUMENTO Son tiempos difíciles y la espada resuelve los problemas vitales del pueblo. La obra del artista se ha vuelto declaración política**[150]**". He aquí todo lo que caracterizaba la teoría artística de los nacionalsocialistas, la razón de ser de su arte, el contexto y objetivo políticos de éste y la continua invitación a que el espectador se identificara con las imágenes que desfilaban ante él. *Camaradería* y *El* vengador, dos relieves monumentales de Breker, se expusieron respectivamente en 1940 y 1941 en la Casa del Arte Alemán. Se distribuyeron muchas reproducciones incluso en los países ocupados, lo que subraya la importancia que tenían estas obras para la maquinaria propagandística del régimen. Formaban parte de un plan escultórico que al final se completaría con 24 relieves. Estos relieves de Breker no sólo eran muestras reveladoras del n-evo estilo escultórico: "el efecto arrollador que producen radica en su simbolismo omnímodo", escribió Werner Rittich en la revista Die *Kunst Im Dritten Reich***[151]**. Con lo cual quería decir que las obras en cuestión expresaban la voluntad heroica de luchar y aceptar el sacrificio, cualidades cada vez más necesarias en un período de batallas perdidas. Los dos relieves en piedra que contemplaron los visitantes de la "Gran exposición" no eran más que una versión "reducida" d« la versión final que Breker había planeado.

Breker y Speer: éste posa en el estudio del primero

Amo Breker, Camaradería (1938, modelo) «Encarnación de virtudes y cualidades que expresan el valor de lo alemán. Epopeya del eterno y cabal carácter germánico» — Werner Rittich

Amo Breker, La partida del guerrero

«Reducida» quería decir «de seis metros». Los relieves definitivos tenían que ser de granito verde y de tamaño doble. Junto con los otros 22 relieves. impediría que estas obras se completasen. Todas las afirmaciones relativas a la intemporalidad de estas obras, de la misión que desempeñaban por el futuro del Reich o de todo Occidente, eran tan huecas como las mismas obras.

Influido por los nacionalsocialistas, Breker evolucionó hacia un estilo cada vez más rimbombante, hacia la dureza y la complacencia en el triunfo de la fuerza, aunque ciertos bustos, como el de Max Liebermann (1934) y el de Aristide Maillol (1943), reflejaban todavía la sutileza de su primera fase. La ruptura total se dio en 1936. cuando, en un certamen en que había que exponer los vínculos entre hitos deportivos e hitos artísticos, ganó dos medallas de plata por *Decathlon* y *Victoria*. En 1937. el día del cumpleaños de Hitler, se le nombró «Escultor oficial del Estado», lo que comportaba la obtención de un puesto docente y un taller gigantesco gratis (que anteriormente había sido del escultor August Gaul). Breker contrató a 43 personas, entre ellas 12 escultores Hitler en persona desembolsó cantidades elevadas para restaurar el castillo en que vivía Breker y para

sufragarle otro estudio: en total se dio trabajo a más de mil personas a las que estaba previsto proporcionar alojamiento, una

tenían que decorar un edificio gigantesco que se construiría a lo largo del eje este-oeste de Berlín. En dicho eje tenía que haber en total 80 relieves. Se esperaba que estas esculturas que exaltaban las virtudes heroicas de la raza alemana llamaran la atención desde muy lejos. El proyecto del edificio descomunal se mantuvo en secreto, pero el público recibió cumplida información sobre el trabajo no menos descomunal del escultor. Para los restantes relieves, Breker construyó en su estudio modelos de escayola de un metro de altura (en escala de 1:10). Entre ellos destacaban *El abanderado; El despertar de la patria*, una figura femenina cuyo papel se reconocía porque los hombres se sacrificaban por ella; *El portavoz*, que utilizaba por enésima vez el motivo del portador de la antorcha; Lo *partida del guerrero,* una figura con una espada; Venganza; *El sacrificio*, un soldado caído; *Dominación*; y *Destrucción*; en suma, el repertorio completo de la filosofía de un Tercer Reich enzarzado en una guerra catastrófica que al final iglesia y una escuela. Breker recibió muchísimos favores, entre ellos un Premio Mussolini y una gran exposición para él sólo en el París ocupado de 1942. Su busto de Wagner estaba en el Berghof. Hitler le encargó en 1938 dos figuras de bronce para el patio interior de la Cancillería del Reich Según Hitler, *El ejército* y *El partido*, obras ambas de Breker, eran las más hermosas de toda la historia de Alemania. «He optado por las dos columnas en que se apoya todo Estado, el hombre del espíritu representado por la antorcha y el defensor del Reich simbolizado por el hombre de la espada», escribió Breker. El primero sostiene una antorcha que saluda al espectador y le invita a prestarle apoyo. La figura ilumina el camino: es Prometeo. La otra figura empuña la espada, emblema de la victoria. El objetivo común era inspirar confianza en los dos poderosos fundamentos de la sociedad nacionalsocialista. Ambas esculturas concentraban la estética elemental que exigía Hitler de esta forma artística.

Amo Breker, Richard Wagner (1941)

Amo Breker, Alerta. «Gran exposición de arte alemán 1939»

En teoría, por otro lado, expresaban el anhelo de eternidad. Todo está idealizado en ambas figuras: el pelo, los labios, el tronco. Se trata de la representación perfecta e inmaculada del hombre formado según el modelo de la Antigüedad. Todo es noble en las dos figuras incluso el material empleado, y sin embargo parecen vacíos y totalmente artificiales. No respiran, no viven.

El solo título de *Alerta* (1939), otra obra de Breker, indica ya que la figura está preparada para el combate, impresión que la espada medio desenvainada no hace más que subrayar. Los músculos de las piernas y los brazos resaltan de manera exagerada. La mano es fuerza pura, está hecha para cerrarse alrededor de lo que sea. El juego entre inmovilidad y movimiento que hay en la actitud de la figura crea una tensión intencionada, fruto del contraste entre meditación y agresividad. La función de la obra, como la de muchas otras de la época, era desviar la atención de la realidad para empujar a la ciudadanía a un mundo onírico en que trabajo y amor, guerra y hazañas se fundían en un nuevo mito popular Los nacionalsocialistas esperaban que los detalles desmedidos y su realismo forzado Indujeran al espectador a identificarse con las figuras y lo que representaban. A pesar de todo, no sabemos lo que sienten o piensan, sólo lo que simbolizan. Cuando contemplamos una figura de la Antigüedad, estamos ante la imagen viva de una persona concreta, de individualidad evidente; el gesto es natural, brota de sentimientos que somos capaces de comprender. Las figuras nacionalsocialistas siempre adoptan poses. Un gesto es personal, una pose es sintética, se ha impuesto desde el exterior. La pose petrificada fue el instrumento idóneo para el adoctrinamiento político, para la supresión de la libertad Individual. Las poses forzadas y tortuosas de las figuras de Breker y Thorak parecen aún más artificiales cuando se las compara con los desnudos de Rodin. La finalidad de éste era visualizar sentimientos que surgían del interior. Sus figuras son humanas y cálidas. Las estatuas de Breker son frías y reprimidas. Irradian, en pocas palabras, una perfección muerta. No son más que mensajeras de un programa impuesto a la vida. Sus atributos, la espada, la antorcha, son intercambiables. En Rodin, en cambio, cada gesto obedece a una necesidad interna.

Auguste Rodin. La Edad de Bronce (1876)

A Breker le solicitaron muchas esculturas para el nuevo Berlín, en particular una enorme fuente cuadrada con dos surtidores en el centro que tenían que lanzar el agua a 30 metros de altura, al lado de un Apolo de seis metros Las figuras de Breker se llenaron de manera creciente de retórica vacía, de forzudos de hierro con cara de pocos amigos (el modelo de Breker era el atleta Gustav Stührk). Todas sus figuras parecían destinadas a los estadios deportivos o las piscinas. No expresaban más que tensión y cólera. El falso patetismo y su brutalidad jactanciosa dicen mucho acerca del espíritu de todo el régimen. Estaba en los antípodas del humanismo de la Antigüedad que trataban de emular. Las figuras de Breker eran símbolos de virilidad y poder y su objeto era inducir a los jóvenes alemanes a transformarse en combatientes y a identificarse con un ideal de omnipotencia cuidadosamente planeado. Para ello no hacían falta dudas ni investigaciones intelectuales Fuera de su contexto político, aquellas figuras eran absurdas.

Amo Breker, Guerrero (tímpano de una puerta de la sala redonda de la Cancillería de Berlín)

Arno Breker en su taller con una delegación de artistas franceses, 26 de noviembre de 1941

En 1942, durante la ocupación de Francia, las autoridades alemanas organizaron una exposición dedicada a Broker en la Orangerie de París, Jean Cocteau aprovechó la ocasión para escribir en el catálogo un encendido cántico que ponía a Broker por las nubes «porque la mano inmensa del *David* de Miguel Ángel te ha conducido a la patria común donde somos compatriotas y tú me hablas de Francia[152]» El escultor francés Charles Despiau, que había conocido a Broker durante los arios que éste había pasado en Francia, escribió también un libro elogioso sobre

el escultor alemán. En la exposición había unas cuantas obras de su primera época para demostrar, según señaló la prensa alemana, el cambio que la nueva filosofía había producido en el artista, De la última etapa había muchas muestras: *Camaradería, Prometeo, Dioniso, Alerta. Osadía*, etcétera. La revista *Die Kunst Im Dritten Reich* lanzó un número especial con reproducciones en color de las obras de Broker y comentando en tono jactancioso el éxito sin precedentes de la exposición, que permitía «al mundo parisino del arte contemplar la voluntad artística [Kuntswollen] de la nueva Alemania[153]». La exposición estuvo rodeada de mucha publicidad gracias al departamento especial de propaganda que se había Instalado en París para orquestar el mundo artístico de Francia. La inauguró Abel Bonnard, de la Académie Franjarse.

Un ario antes, a instancias de Hitler, una delegación de artistas franceses había visitado a Broker y a Thorak en sus respectivos talleres ante las cámaras de la prensa y de los noticiarios cinematográficos. Entro los miembros de la delegación se hallaban Despiau, André Dunoyer de Segonzac, Henri Bouchard, André Derain, Kees van Dongen. Othon Friesz y Maurice Vlaminck. Los nacionalsocialistas sacaron el máximo jugo publicitario a la visita. Les dio legitimidad internacional Bouchard, que era escultor y director de la École des Beaux-Arts, escribió a cambio:

Amo Breker trabajando en su Prometeo

El Estado alemán desea el bienestar de los artistas Estos yo no son las víctimas de los críticos (…) El Estado se preocupa igualmente por su vida personal A pintores y escultores de renombre como Amo Breker, de Berlín, y Thorak, de Múnich, les han donado sendos estudios para que construyan los monumentos representativos de una humanidad gigantesca y heroico que el Estado les encarga. (Jas: honra un gran país a sus artistas y sus obras, su cultura intelectual y la dignidad de la existencia humana *Un país que ha reconocido el valor del arte como necesidad* histórico[154].

El viaje despertó mucha indignación tras la liberación de París y los participantes tuvieron que defenderse de la acusación de colaboracionismo. A pesar de todo, al terminar la guerra Breker esculpió sendos bustos de «lean Cocteau, Erra Pound, Maurice Vlaminck, Céline, Henri de Montherlant, Serge Lifar, Jean Marais. Salvador Dalí. Konrad Adenauer, Ludwig Ehrhard. el coleccionista Peter Ludwig y su mujer, y de no pocos miembros de la familia Wagner. Breker fue coherente en la selección de los retratados, ya que casi todos procedían de sectores derechistas.

En una subasta privada que se celebró en 1961 Breker compró muchas esculturas propias que habían sobrevivido. Hasta su muerte, acaecida treinta años después, estuvieron en el jardín de la casa que tenía cerca de Dusseldorf Las esculturas expuestas en 1942 en la Orangerie de París se quedaron en Francia, fueron confiscadas como propiedad del enemigo y vendidas luego por el célebre marchante francés Durand-Ruel. Puede añadirse, a modo de epílogo Irónico, que algunas esculturas de Breker se encuentran todavía en la antigua Alemania del Este, en un estadio deportivo de los militares rusos. Otra, modificada posteriormente por el autor, se alza ante un hospital de la antigua Alemania Occidental. Lo que pone sobre el tapete la cuestión de la ambivalencia y vacuidad del mensaje de Broker[155].

Los relieves en piedra proliferaron durante el régimen nazi Representaban «al igual que las grandes pinturas murales, los mosaicos y las fuentes» la renovación de las antiguas formas y tradiciones. La fusión funcional y significativa de escultura y arquitectura se consideraba asimismo una elocuente consigna contra la tradición del arte por el arte. Las posibilidades narrativas de los relieves se explotaban al máximo. A

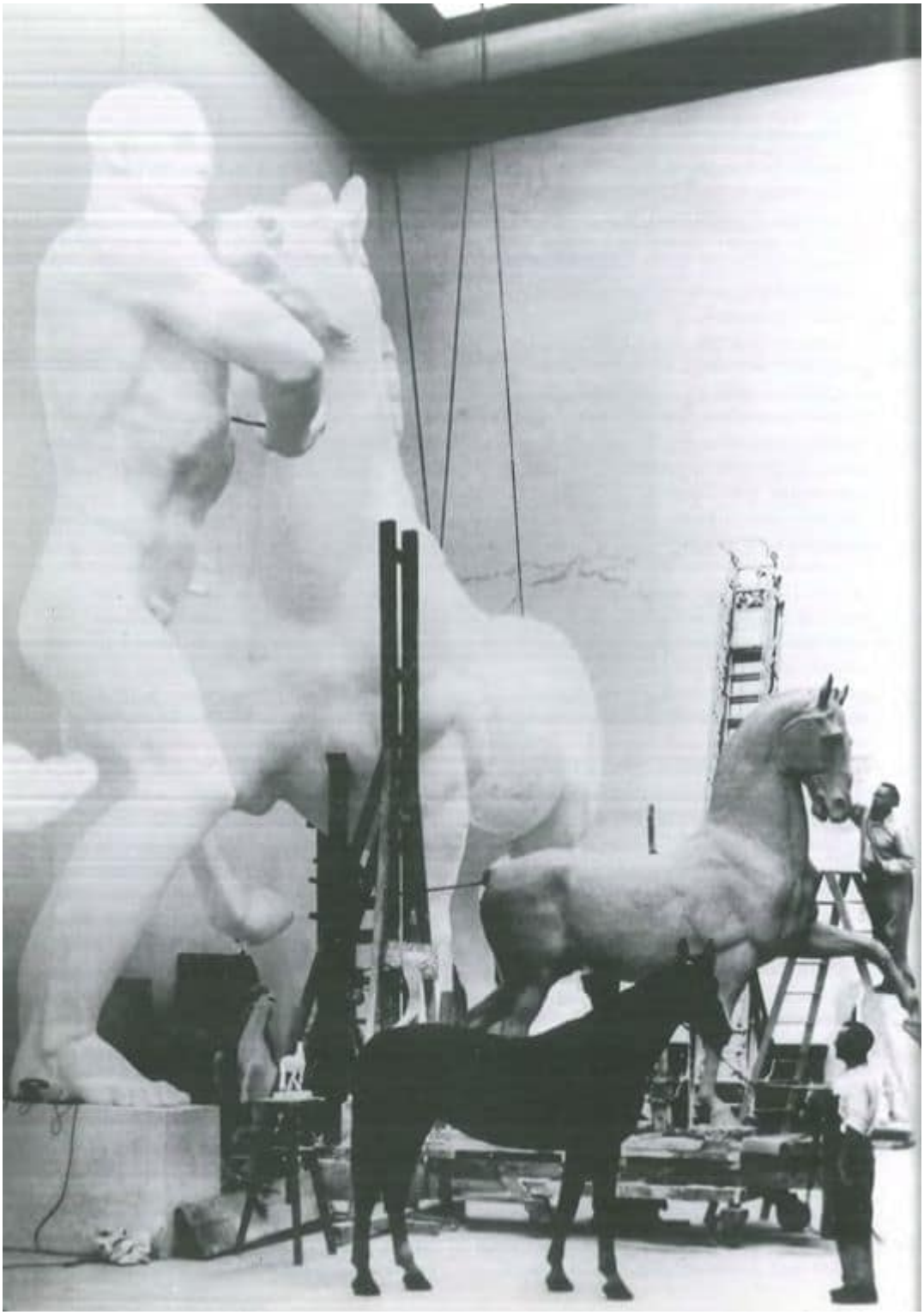
todos los escultores que habían construido monumentos para el Estadio Olímpico se les encargaban relieves. Pocos eran los edificios nuevos que se construían, desde bancos hasta compartías de seguros, desde ministerios hasta hospitales, que no tuvieran sus correspondientes relieves. Uno de los más grandes fue *Soldados,* de Arnold Waldschmidt (ilustración en págs. 176 177), que se colocó en la llamada galería de las columnas del Ministerio del Aire, en Berlín. Waldschmidt llenó los intercolumnios con soldados desfilando. Había «camisas pardas», guardias con una banda de música, el jefe a caballo en el centro, y un pelotón de abanderados. Se comenzó en 1937 y se terminó en 1941. «Por su contenido, composición y ritmo, esta obra es la representación cabal del espíritu prusiano, disciplinado y castrense», dijo Die *Kunst im Dritten Reich* en enero de 1941. No todas las esculturas, como es lógico, reflejaban la misma retórica vacía que se advierte en las obras tardías de Breker y Thorak Aunque Kolbe. Scheibe y Klimsch, sobre todo Klimsch. cayeron en la trampa de crear «tipos arios» en vez de personas, sus obras no tienen nada que envidiar a las esculturas figurativas producidas en otros países. El *Domador de caballos* de Josef Wackerle. que se instaló en el Estadio Olímpico de Berlín, es una excelente muestra de la escultura monumental de los años treinta.

En 1934 se dictó una ley especial que ordenaba que todos los edificios públicos se adornaran con esculturas. La escultura tenía que abandonar el recinto elitista de los museos para instalarse en las plazas públicas y estadios deportivos. Y. o bien se fundía con los edificios adoptando la forma de relieve en un lugar predeterminado de la parte superior de los mismos, o bien se colocaba delante de una pared lisa. Muchas estatuas se concebían pensando en su futuro encuadre arquitectónico, se trataba de esculturas que para contemplarse bien había que situarse frente a ellas.

El amplio muestrario de esculturas del Estadio Olímpico de Berlín permite reconstruir en parte el plan previsto. El estadio entero está salpicado de esculturas gigantescas, como si fuera un parque. Deporte, concentraciones de masas y arte se fundían en un mensaje único. Había una competencia clara a la hora de decorar los estadios deportivos. Allí estuvieron las obras esculpidas por Breker para la Casa del Deporte Alemán, los *Luchadores* de Tliorak y un busto de Hitler, este último esculpido a petición del propio *Führer*. Wackerle, Kolbe y muchos otros contribuyeron igualmente con su trabajo. El Estadio Olímpico de Berlín es

uno de los escasos complejos supervivientes que nos permite hacernos una idea de lo que fueron aquellos grandes programas escultóricos. Entre las esculturas conservadas merecen citarse el *Corredor de releeos* y el *Lanzador de disco* de Karl Albiker, la *Diosa de la Victoria* de Willy Meller, relieves de Adolf Wamper, y el *Vencedor* y *Decathlon* de Breker. En términos generales se han conservado pocas esculturas. En la Aduana de Múnich hay unas cuantas obras de tamaño menor, la mayoría bustos de Hitler y otros grandes del Partido Muchas obras monumentales no llegaron a fundirse y los gigantescos modelos de escayola que llenaban los talleres de Breker y Thorak se destruyeron. Los únicos testimonios de la megalómana empresa son los dos documentales sobre los talleres en cuestión. Las esculturas gigantescas de Willy Meller instaladas en Vogelsang siguen allí, aunque muy estropeadas. La muniquesa *Fuente de Neptuno* de Wackerle se conserva intacta En ciertos parques y edificios pueden verse águilas todavía, aunque en casi todos los casos se ha quitado la insignia nacionalsocialista.

También para Nuremberg se proyectó un amplio programa escultórico. A Thorak le encargaron que esculpiera varios grupos de considerable tamaño para el Estadio Luitpold y el Campo de Marzo. Parte de las estatuas (los modelos originales de escayola en muchos casos) exhibidas en la exposición oficial de la Casa del Arte Alemán fue a parar a Nuremberg. Los dorados *Desnudos femeninos* de Schmid Ehmen, de tamaño natural, acabaron adornando la Sala del Honor junto con dos estatuas de Breker, *Victoria* y *Batalla*. Que los dos *Desnudos femeninos* acabaran rebautizándose *Fe* y *Honor* subraya una vez más la ambivalencia de los mensajes. El programa escultórico continuó, pero el tiempo, el dinero y sobre todo la inteligencia se agotaron. Por el momento había que contentarse con el águila y la esvástica.



Taller de Josef Thorak, con modelos de escayola de ***los*** *esculturas monumentales destinadas al Campo de Marro de Nuremberg*

La importancia que tenía la escultura para la arquitectura puede comprobarse en el Pabellón Alemán que construyó Albert Speer para la Exposición Internacional de París de 1937. Dos grandes grupos de Thorak

colocados delante del pabellón, *La familia* y Camaradería, forman un triángulo con el águila con que Schmid Ehmen coronó el edificio. No sólo complementan la arquitectura, sino que además transmiten un mensaje político, las virtudes cardinales del régimen el águila es símbolo del poder. Otra estatua, ésta de Kolbe, *El espíritu de proclama,* da al edificio un sabor religioso (en alemán se emplea la misma palabra. *Verkündigung*, para decir «proclama» y «anunciación»). Al igual que en muchas construcciones del régimen, las columnas, los fóculos y otros detalles escultóricos y arquitectónicos rodeaban el edificio de una aura pseudorreligiosa: en el presente caso ocultaba un pabellón comercial que vendía habilidad técnica alemana.

Hasta el fin de la guerra, los escultores alemanes siguieron produciendo figuras que repetían el mismo tema hasta la saciedad. Suprimida la crítica, los comentarios que se oían en los documentales sobre las exposiciones escultóricas solían ser del siguiente tenor: «El joven cabalga con dignidad en su anfibio caballo. El sembrador siembra el trigo. El guerrero, con el brazo levantado a causa del dolor, lamenta la muerte de su camarada. El orador convence con la fuerza de su palabra. La misión del artista es glorificar la fuerza y las actitudes viriles y descubrir la belleza y el alma de la mujer. Las obras (…) son testimonios de nuestro *Wesen* (ser) de ese ser por el que luchamos**[156]**». Los comentarios ni siquiera se molestaban ya en mencionar el nombre del artista concreto; tanto él como sus obras se habían vuelto simples mensajeros Del mismo modo, las esculturas no eran ya simples obras de arte, se habían elevado a la categoría de símbolos •El símbolo es la más alta y más difícil y por tanto la más noble misión del arte. Ya no basta con que el artista reproduzca la profunda pasión de un fragmento de vida, con que deje volar la fantasía, con que produzca mundos imaginarios. Para llegar al símbolo ha de encontrar la expresión más económica y significativa de los pensamientos y sentimientos de su *Volk*. No sólo la representación de una figura tomada de la realidad, sino la creación de una figura que sea la imagen ideal del pueblo».**[157]**[5] No había sitio para la polémica intelectual de corte crítico en un arte que se había transformado en doctrina pseudorreligiosa.

CAPÍTULO 10
HITLER Y LOS ARQUITECTOS

El destino se lo ha dado todo al pueblo alemán en la persona de un solo hombre no sólo es un genio en política y arte militar no sólo es el primer trabajador y economista entre los suyos. Sino que además es un artista y ésta es posiblemente su mayor fuerza nació del arte, este poderoso creador de grandes edificios se consagro al arte. En particular a la arquitectura, y hoy es además el constructor del reich

Periódico *Hakenkreuzbanner*, *10 de* junio de 1938[158]

Hitler se consideraba el artista de la nación y sobre todo su arquitecto. A menudo decía que si no hubiera entrado en política se habría dedicado a la arquitectura. Le gustaba exhibir sus conocimientos arquitectónicos y solía dibujar edificios, fachadas, columnas y bóvedas. Nunca dejó de admirar la arquitectura vienesa, sus edificios rococó. En casi todo lo que dibujaba había una tendencia manifiesta al estilo pomposo y monumental Leyó muchos libros de arquitectura mientras estuvo encerrado en Landsberg y en su biblioteca particular habla libros y revistas sobre el tema. Tenía además una memoria prodigiosa para los detalles arquitectónicos y solfa sorprender a sus colegas con sus detallados conocimientos sobre la arquitectura de otros países. El Parlamento neogótico de Londres le parecía la expresión idónea de un estilo de civilización. Todo lo que era grande e impresionante despertaba su entusiasmo. El Coliseo, la basílica de San Pedro y el Panteón romanos eran para él los mejores ejemplos de un estilo monumental de inspiración colectiva. Sus proyectos para Berlín se basaron en estos edificios, en la Madeleine de París y en Les Invalides

Cuenta su fotógrafo Heinrich Hoffmann que cuando le preguntaron en cierta ocasión por qué no se había dedicado a la arquitectura, Hitler respondió: «Preferí ser el constructor del Tercer Reich[159]». Le gustaba que le fotografiaran y pintaran rodeado de planos y maquetas: «Estamos materializando las ideas del *Führer*», escribió Albert Speer. En los

edificios en construcción había rótulos que aclamaban al constructor supremo: •Que construyamos aquí se lo debemos al *Führer*». En la entrada de la «Gran exposición de arte alemán» de 1938 se colgó un gran retrato de Hitler como arquitecto y escultor, pintado por Fritz Erler. Siempre estuvo obsesionado por la arquitectura. Al final de su vida pasaba horas enteras en el bunker de la Cancillería contemplando maquetas del nuevo centro urbano de Linz, y mientras el país se derrumbaba a su alrededor seguía charlando a propósito de nuevas construcciones con el arquitecto Hermann Glesler. Quena que se vinculara su nombre con muchos edificios, en particular con aquéllos en que había intervenido de una manera u otra, Quería que se le considerase el mentor e iniciador de la arquitectura alemana El título «Architektur des *Führer*» (construcción del *Führer*) no se adjudicaba así como así a cualquier edificio. La arquitectura era para él la forma artística suprema. «La arquitectura preside las demás artes. Ella revela en todas partes la mano genial de nuestro *Führer*. De él procede el más grande impulso creador e indagador de nuevas fórmulas. La arquitectura tiene pues que Jugar también un papel político y cultural», dijo un ponente en una conferencia celebrada en Múnich en 1937, a la que asistieron centenares de arquitectos**[160]**.

Hitler ante lo moqueta de lo Plaza Adolf Hitler de Weimar Foto de Heinrich Hoffmann

Hitler y Paul Ludwig Troost junto a la maqueta de la Casa del Arte Alemán de Múnich

Por encima de cualquier otro medio, los edificios eran, según Hitler, una forma indeleble de expresar las ideas nacionalsocialistas. Su fe en la superioridad de la arquitectura era absoluta; se trataba, según él, de una disciplina que estaba por encima de la transitoriedad y mediocridad de la

crítica. «¿Quién se atreverá a medir con su pobre intelecto lo que produce la bienaventurada naturaleza creadora de los más grandes? Los pintores, escultores y arquitectos geniales tienen derecho a situarse por encima del juicio de sus humildes contemporáneos. Los siglos futuros valorarán sus obras. (…) No olvidemos que hoy inauguramos obras cuya impronta permanecerá, no ya durante décadas, sino durante siglos (…) por su belleza, su equilibrio y su armonía».[161]

Hitler y Albert Speer estudiando un proyecto arquitectónico

Es posible que su amor por la arquitectura explique por qué transigía ante la experiencia profesional de los arquitectos y por qué no se entrometía en su trabajo. Lo cierto es que para materializar sus proyectos se rodeó de un grupo de arquitectos tan manejables como eficientes. Paul Ludwig Troost, Albert Speer. Hermann Giesler y Fritz Todt. Troost era para él el más grande arquitecto alemán después de Karl Friedrich Schinkel. el neoclásico del siglo XIX Les unía una especie de relación maestro-discípulo, tanto que. después de la muerte de Troost, Hitler acarició la idea de hacerse cargo de sus proyectos no realizados.

Fritz Erler, Retrato del *Führer*. Al fondo a la izquierda, la Casa del Arte Alemán

La arquitectura fue el único arte que no le defraudó, el único campo en que creía seriamente que se estaban haciendo cosas nuevas.

Pensaba que la arquitectura podía unificar al pueblo en virtud de una estética firme, que podía glorificar el milenarismo del Reich y sobre todo dar autoridad al régimen. No se cansaba de repetir que las grandes

construcciones eran fruto de los momentos históricos. «El programa arquitectónico» urbanístico es un antídoto contra el complejo de inferioridad del pueblo alemán», había dicho. «Quien educa a un pueblo debe darle una base tangible para que éste se sienta orgulloso. No es cuestión de vanidad, sino de que la nación tenga confianza en sí misma. Una población de 80 millones tiene derecho a poseer esta clase de edificios^ También los edificios representaban el poder absoluto. "Nuestros enemigos y nuestros seguidores deben saber que tales edificios fortalecen nuestra autoridad."[162]

Tenían que perpetuar el poder de Hitler. Las generaciones futuras los reconocerían del mismo modo que reconocían las obras arquitectónicas del Gótico y el renacimiento. «La magnitud de estas obras no ha de medirse por las necesidades de 1938, de 1939 o de 1940 (…) nuestra misión, ante este pueblo que existe desde hace mil años, que tiene una historia y una civilización milenarias, es darle una ciudad milenaria para el futuro sin límites que tiene ante sí».[163]

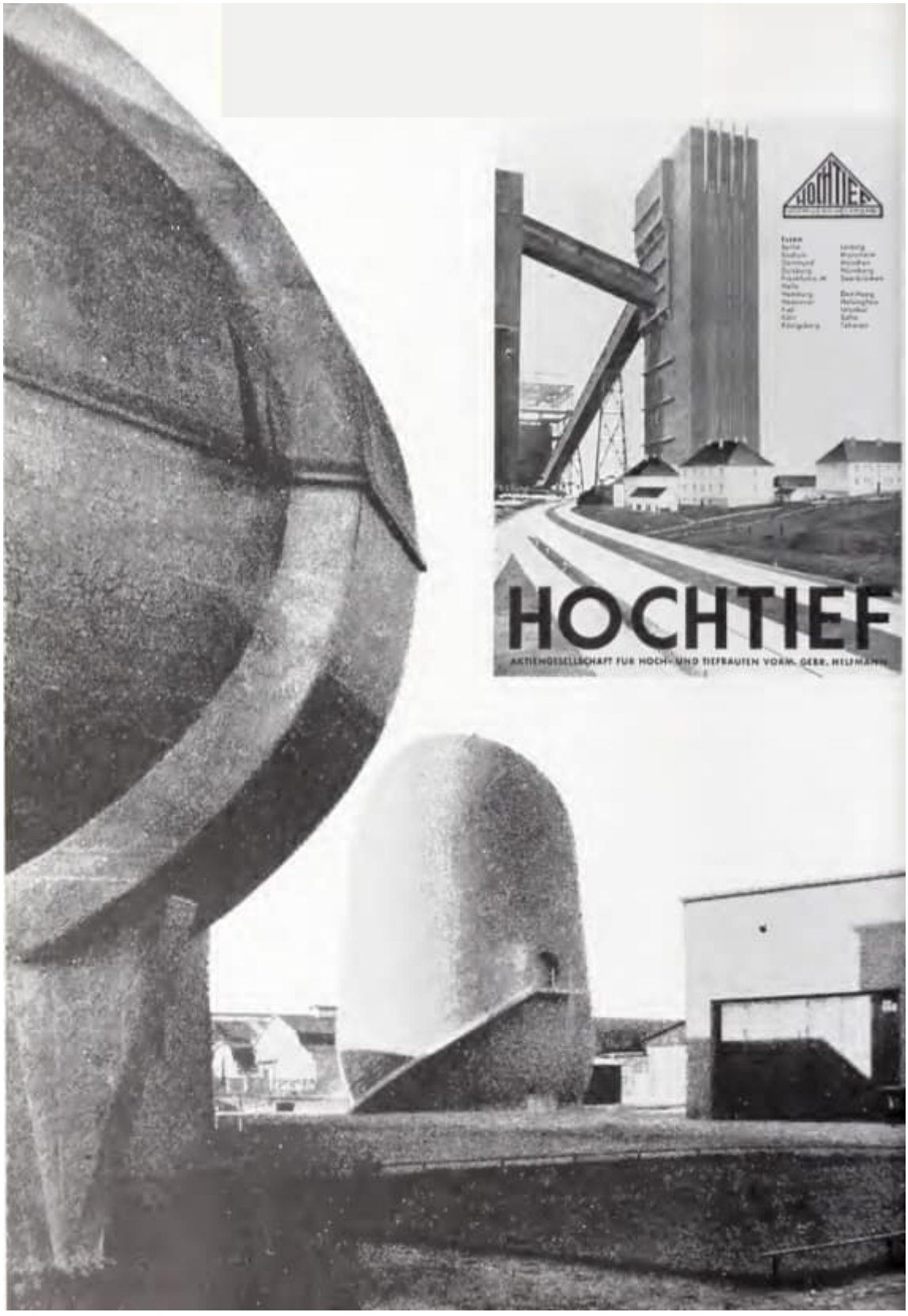
La arquitectura se convirtió en la expresión más contundente de la idea nacionalsocialista «La palabra se había convertido en piedra» para expresar la verdadera grandeza alemana. «La filosofía es más palpable en la arquitectura que en las demás formas artísticas. (…) Los edificios del *Führer* son los signos de la transformación filosófica de nuestra época. Son la encarnación del nacionalsocialismo. (…) Hitler plasmó en ellos las cualidades más nobles de su pueblo. (…) La grandeza del alma alemana inmortalizada en piedra que habla de heroísmos (…) son los templos sagrados de nuestro pueblo. Su misión es proclamar nuestra filosofía».[164]

Las ideas arquitectónicas del nacionalsocialismo, como las relativas a las artes visuales, eran a menudo contradictorias Lo nuevo y lo viejo se mezclaban al principio. El Partido no censuró abiertamente hasta 1930 los proyectos sociales e industriales de arquitectos como Walter Gropius o Mies van der Rohe. Es más, muchas fábricas y autopistas, como también los aeropuertos berlineses de Gatow y Tempelhof, se construyeron en fecha posterior empleando en abundancia la tecnología y el funcionalismo propios de los arquitectos de la Bauhaus. «Nos arriesgamos a caer en una imitación absurda y mecánica del pasado. El arquitecto no vacilará en emplear materiales modernos, como tampoco vacilará en recuperar los elementos formales creados en el pasado por el genio de una raza semejante a la suya, los edificios creados por el pueblo deben representar

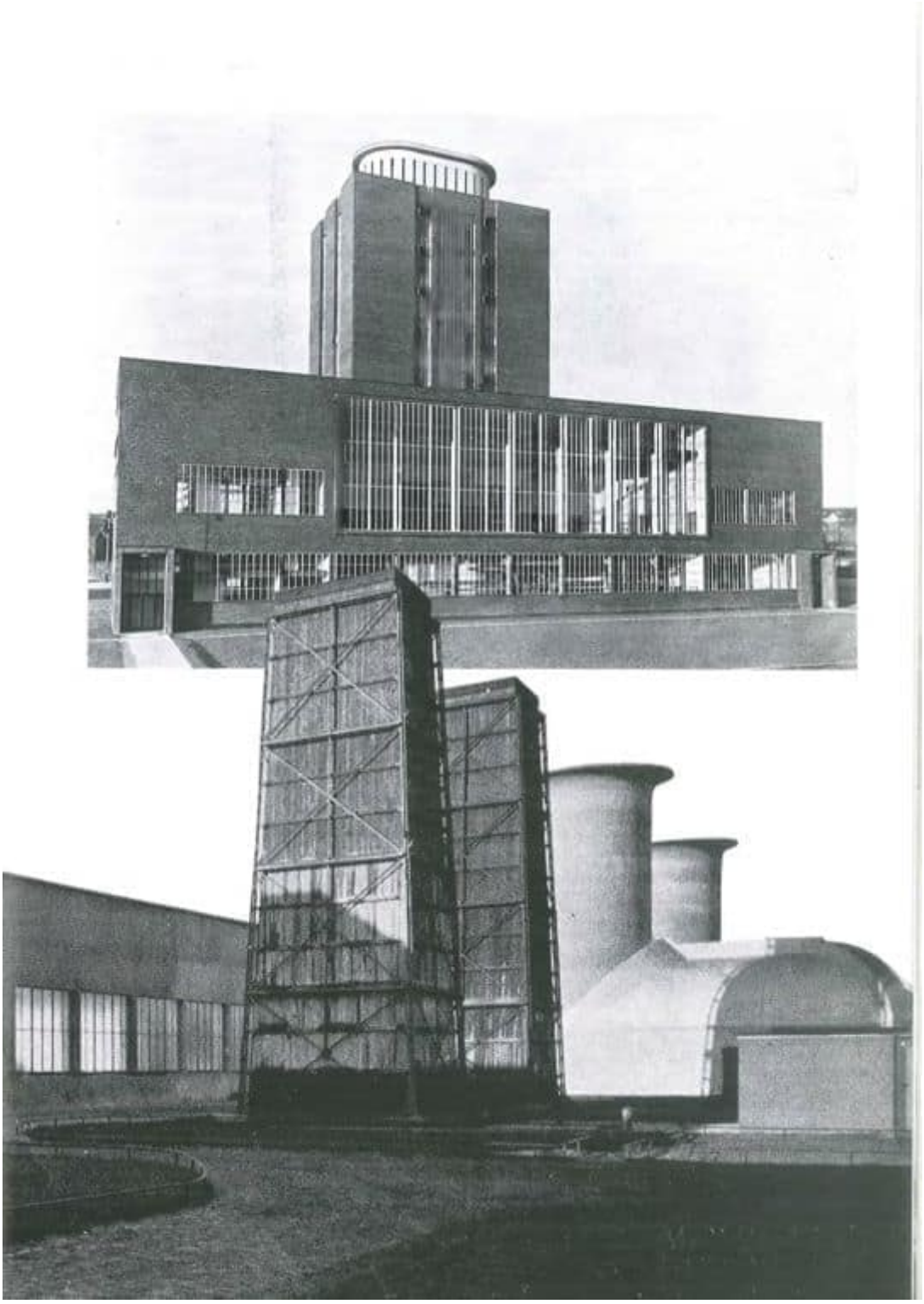
al conjunto del pueblo».[165] En Hamburgo, por ejemplo, ciudad en la que Hitler veía un no sé qué norteamericano, quería construir un rascacielos de 275 metros. Esta ciudad abierta al mundo necesitaba, según él, un estilo propio.

El nacionalsocialismo no se ciñó servilmente a un estilo arquitectónico en el curso de los primeros años. No todos los arquitectos destacados eran incondicionales del Partido ni todos tenían el mismo estilo o los mismos principios estéticos. Estaban los que preferían un estilo autóctono y los que seguían modelos neoclásicos Ernst Sageblel y Roderich Flick apoyaban los programas oficiales, pero en 1936 la influyente revista *Moderne Bauformen* reprodujo obras suyas junto a los modernos edificios construidos por Hugo Häring en la Siemensstadt de Berlín y junto a las viviendas vanguardistas erigidas por Mies van der Rohe en la Afrikanische Strasse[166]. A ciertos arquitectos vanguardistas, por ejemplo a Heinrich Tessenow (1876-1950) y a Peter Behrens, enemigos del nazismo, se les dejó seguir con sus proyectos, al menos durante un tiempo. Otros, como Paul Bonatz, que no era miembro del Partido, y Werner March (1 894 1976), no eran reacios, en los comienzos por lo menos, a soluciones de corte vanguardista. German Bestelmeyer (1 874 1942) y Paul Ludwig Troost eran defensores acérrimos de las nuevas teorías arquitectónicas, basadas en los estilos históricos; Paul Schmitthenner (1 884 1972) cultivaba una arquitectura de inspiración indígena. Pero ni siquiera a Hitler le gustaban el estilo Biedermeier de Paul Schultze Naumburg y sus excesos *völkisch* Lo que dio unidad a los puntos de vista arquitectónicos de los nacionalsocialistas fue el rechazo del vanguardismo. Lo oficial fue desde entonces construir viviendas en un pintoresco estilo vernáculo y edificios públicos en estilo monumentalista. «En el futuro no habrá más viviendas que parezcan colmenas, ni iglesias que parezcan invernaderos, ni vitrinas gigantescas apoyadas en columnas (…) por culpa de la incompetencia profesional. Ni campos de prisioneros construidos con el dinero público y que pasen por viviendas obreras. Hay que pedir una indemnización económica a esos delincuentes que se han enriquecido con semejantes crímenes contra la cultura nacional», escribió la Infame Bettina FeisteI-Rohmeder al arremeter contra las *Siedlungen* (colonias) vanguardistas de Le Corbusier, Mies van der Rohe. Bruno Taut y otros representantes de la modernidad[167]. Judíos y comunistas estaban excluidos de la Cámara oficial de Arquitectos, lo que significaba que

tenían pocas posibilidades de trabajar. Mies van der Rohe, Walter Gropius y Hans Poelzig participaron en un concurso abierto en que había que presentar un proyecto para el Banco Nacional. El vencedor que seleccionó Hitler fue Heinrich Wolff. Su proyecto, formalmente tradicional pero vanguardista en punto a construcción, revela el estilo que interesaba al Partido.



Edificios para un aeropuerto (proyecto). Arquitectos: Hermann Brenner y Wemer Deutschmann Publicidad de la Empresa Constructora Hochtief con arquitectura industrial de vanguardia



Central eléctrica sin chimeneas. Arquitecto: Emil Fahrenkamp

Puente de la autopista en los alrededores de Rüdersdorf

Los nacionalsocialistas no rechazaban totalmente la tecnología moderna. Las fachadas neoclásicas escondían a menudo las técnicas de construcción más avanzadas. Del mismo modo que a Hitler le gustaba alardear de los avances técnicos alemanes en el campo del automovilismo, la fotografía y la aviación, se jactaba igualmente de los progresos técnicos en arquitectura. «El progreso de Alemania desde que el nacionalsocialismo llegó al poder no tiene parangón. Nuestras construcciones son las mejores de su especie. La precisión de la técnica alemana no sólo no tiene nada que envidiar a los productos extranjeros sino que es indiscutiblemente superior», manifestó Hitler al inaugurar una exhibición automovilística**[168]**. La construcción de autopistas fue uno de los mejores ejemplos de la modernidad de la tecnología y el diseño alemanes y despertaron una gran admiración en el extranjero, circunstancia que Hitler nunca se cansó de subrayar. «La prensa británica dice: «las autopistas alemanas son las mejores del mundo y no tienen rival". La prensa holandesa dice: "esta gran empresa alemana nos llena de admiración" Y la

yugoslava “Así como las pirámides recuerdan la historia de los faraones, las autopistas servirán para que los alemanes se acuerden siempre de la figura más admirable que ha habido en su historia. Un hombre del pueblo que en solitario y sin ayuda, y gracias únicamente a su propia voluntad, ha creado un nuevo Reich alemán””, decía el comentario de un documental sobre las nuevas autopistas alemanas, que por otro lado fueron un símbolo más del glorioso e incontenible avance del movimiento nacionalsocialista. Inspiraron versos como los que siguen:

Un río pétreo riega nuestra tierra,
un pueblo poderoso lo encauzó,
listo ya para la futura guerra.
De la mente del Führer ha salido,
este pueblo leal lo ha construido.
Venció el poder, la obra ha terminado,
la primera batalla se ha ganado.
Un pueblo que no sabe de temores
tiene sed de ideales superiores.
El Führer la fe nos ha devuelto[169].[2]

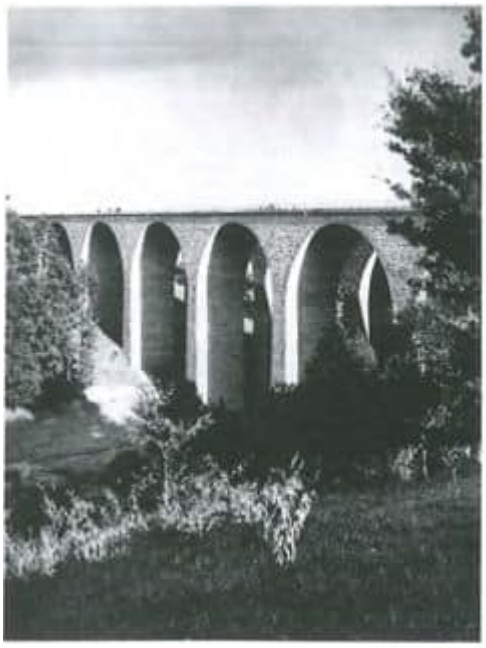
Las autopistas sirvieron para crear puestos de trabajo y mantener la economía en auge, aunque en la medida en que se elevaron a la categoría de símbolo no fueron, en términos generales, más que una de las muchas aventuras que se emprendían para potenciar la confianza de la nación. «La nueva red de autopistas alemanas no sólo es por su concepción la más eficaz del mundo, sino también la más ejemplar. Será el mejor medio para enlazar las regiones y los estados y conseguir así su unidad» El documental en que Hitler pronunció estas palabras se difundió por todas partes. En él se entrevistaba a unos trabajadores que exclamaban con orgullo: «Contad a nuestros compatriotas que estamos construyendo puentes que no tienen igual en el mundo, que trabajamos todos unidos y que sabemos lo que está en juego[170]. Todo el mundo estaba fascinado. Nos cuesta entender en la actualidad, acostumbrados como estamos a los coches y las autopistas, el entusiasmo con que se acogía la construcción de cada puente A Hitler se le filmaba recorriendo cada nuevo tramo, cruzando puentes decorados con grandes columnas y águilas con la esvástica, en un Mercedes descubierto y seguido por una ordenada hilera de Mercedes y Volkswagen.

Kettler, Organización Todt

Flanqueando los cuatro carriles de las autopistas había miles de personas que vitoreaban al desfilante espectáculo de metales enceguecedores y largos abrigos de cuero.

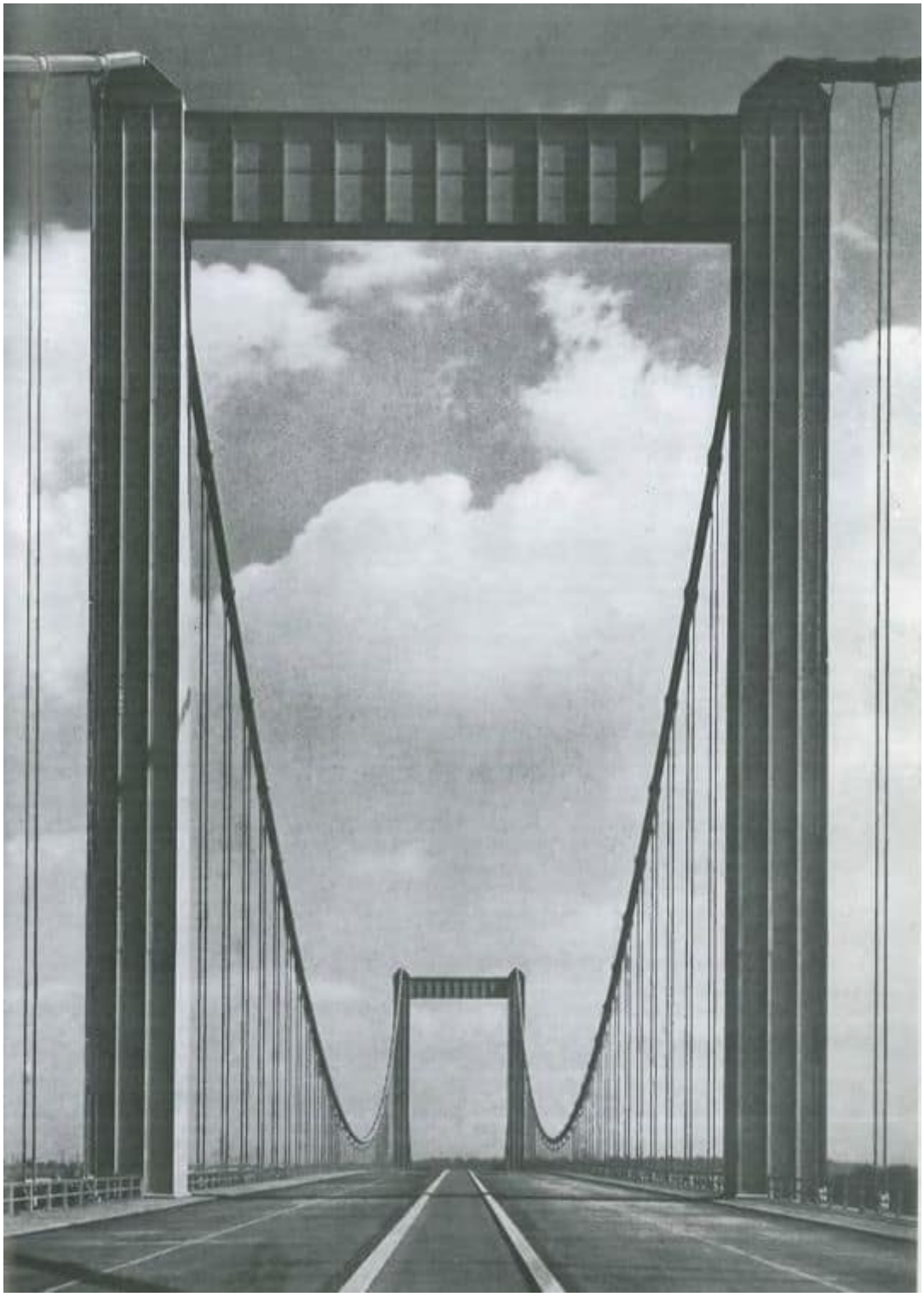
Aunque la construcción de una red de carreteras tan amplia e innovadora estaba fundamentada política y estratégicamente, supuso también un extraordinario *tour de force* técnico y estético. Buena parte del mito hitleriano se basa, incluso en la actualidad, en esta «hazaña». Su objetivo era facilitar el acceso militar al resto de Europa. Se las llamaba «calles de Hitler», aunque la ocurrencia había partido en realidad de Mussolini. Los proyectos de la primera autopista alemana datan de 1926; el primer tramo de prueba (entre Colonia y Bonn) se inauguró en 1932 Con sus magníficos puentes y sus callejones majestuosos, las autopistas fueron una obra arquitectónica tan notable como moderna que los mejores arquitectos del régimen se esforzaron por fundir con el paisaje. Para salvar el río Isar, Roderich Fick construyó un puente de madera, a tono con la arquitectura local. Casi todas las gasolineras eran de un estilo vanguardista que procedía de las enseñanzas de la Bauhaus. El artífice principal de las autopistas fue Fritz Todt, un antiguo miembro del Partido, amante de la música y la naturaleza, que gracias a las hazañas de la organización que dirigía se convirtió en héroe, sobre todo de la población joven. Con ayuda de esta organización. Todt, que era ingeniero y no arquitecto, recuperaba tierras y drenaba pantanos. Se le consideraba un artista genial Sus autopistas no fueron simples carreteras, sino tecnología elevada a la categoría de arte. Era un hombre sensible a los detalles de la artesanía

tradicional e incluía éstos en los puentes. Fue lo bastante liberal para consultar con Mies van der Rohe y para contratar a arquitectos como Bonatz, un profesional de prestigio que no se caracterizaba precisamente por su lealtad al Partido. Todt murió en 1942 en un accidente de tráfico y fue reemplazado por Albert Speer.

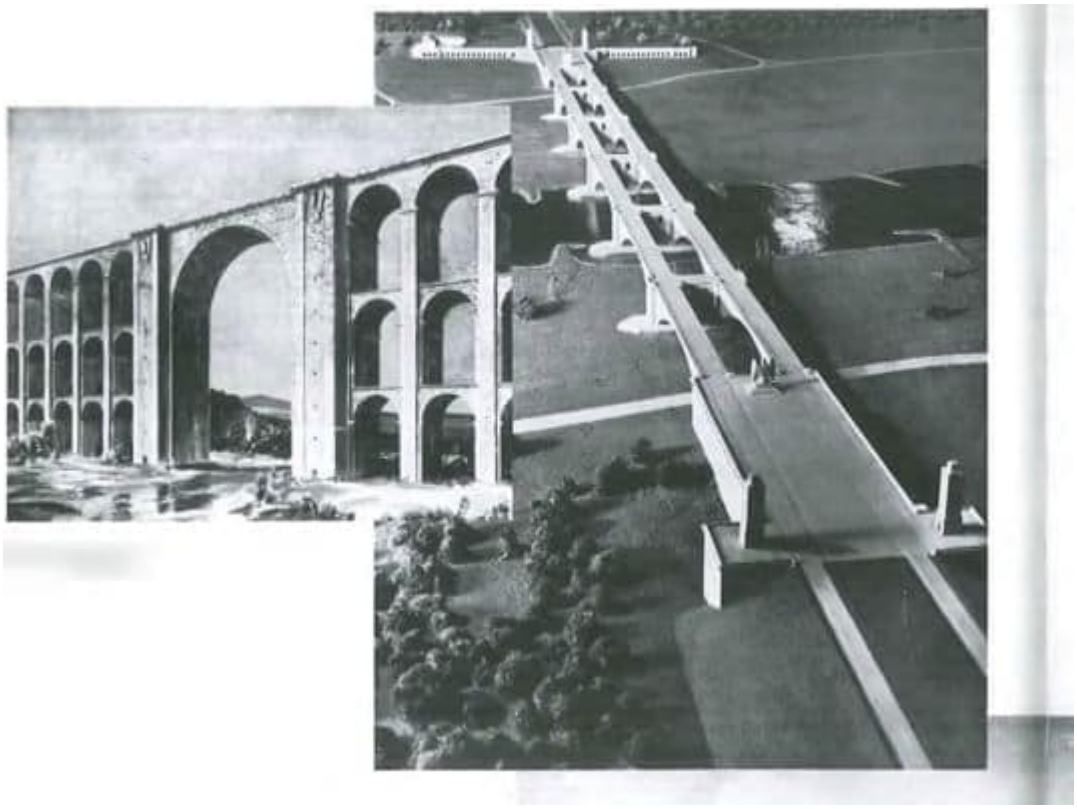


Puente de autopista, Waschmühltal. Arquitecto
Paul Bonatz

Puente colgante de lo autopista (1938-1941) Arquitecto. Paul Bonatz



Puente colgante de lo autopista (1938-1941) Arquitecto. Paul Bonatz

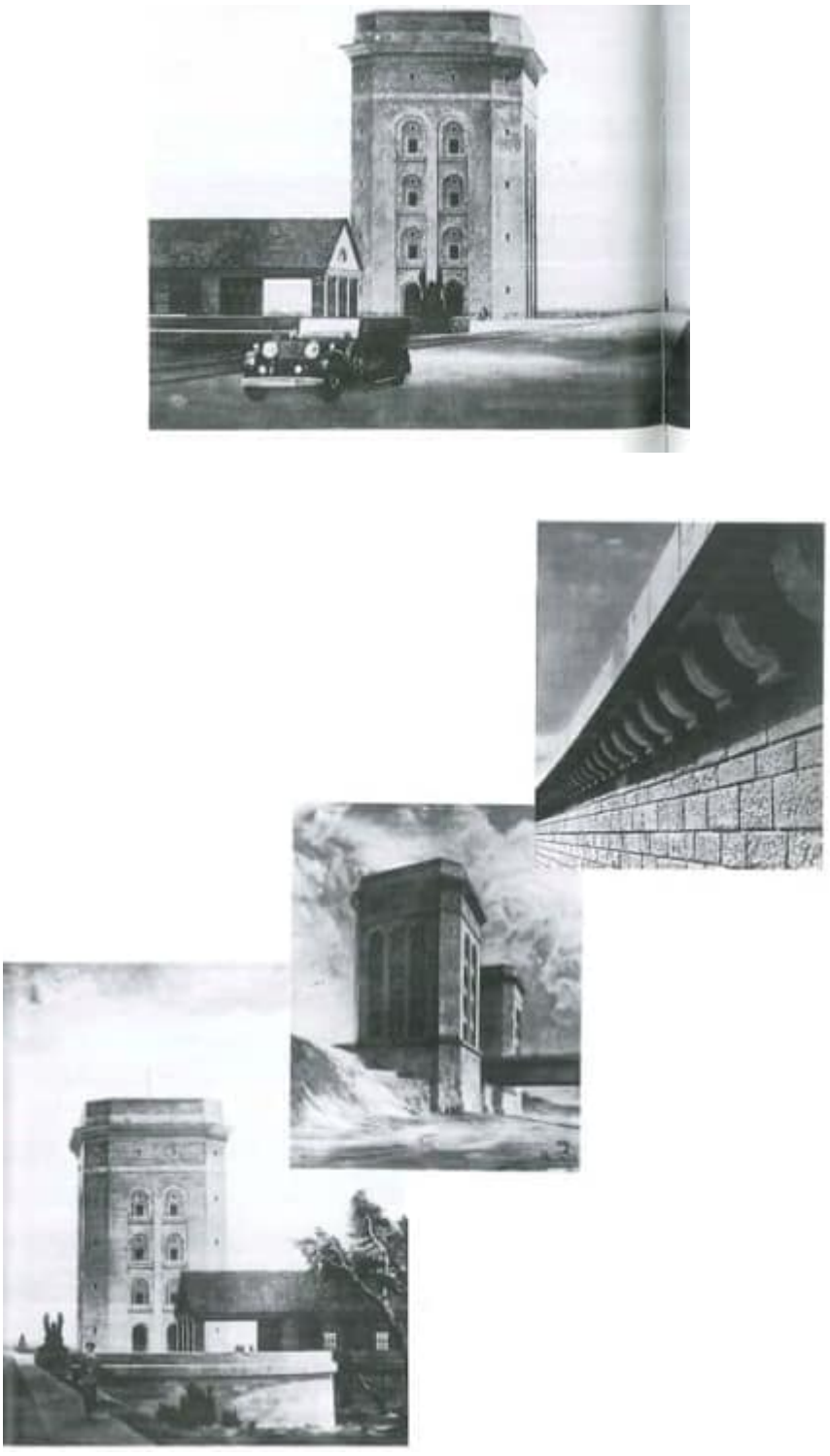


*Reproducción de **un** puente. Arquitecto: Fritz Tomms*

Moquero de un puente de lo autopista sobre el río Oder. Arquitecto: Fritz Tomms

La arquitectura vanguardista suscitó mucha polémica durante la República de Weimar; el principal caballo de batalla en los años veinte era el techo a dos aguas. Los edificios vanguardistas despertaban la indignación general y sólo el Deutsche Werkbund, la Bauhaus y ciertos intelectuales vinculados con la izquierda apoyaban el nuevo estilo. Muchas empresas constructoras e incontables trabajadores del ramo temían que el nuevo estilo aumentara la industrialización del sector y redujera drásticamente los contratos y los puestos de trabajo. No les costó mucho tomar partido por la política arquitectónica de Hitler. Este tras proscribir a los grandes arquitectos de los años veinte, buscaba nuevas lumbreras. Muchos arquitectos totalmente desconocidos aprovecharon la ocasión. Fritz Tamms (nacido en 1914) fue uno de los más notables. Las siguientes palabras de Franz Moraller pueden aplicarse a muchos otros: «Queremos crear una arquitectura nueva, basada en la tradición y que refleje nuestra filosofía de la vida. Estamos hartos de construcciones pésimas. de efectos vacuos y se nacionalistas. Los grandes edificios del movimiento no se construyen porque sí. sino para que comuniquen al pueblo alemán la

determinación, la unidad, la fuerza y el poder del Estado. (…)El estilo de los edificios debe reflejar la voluntad que lo ha formado».[171]



Dos reproducciones de un puente con torres sobre el río Weischel, cerca de Danzig (Gdansk)
Arquitecto: Fritz Tamms

*Puente de **lo** autopista (detalle) Arquitecto Fritz Tamms*

Desde 1938 se celebraron en Múnich, inauguradas personalmente por Hitler, «Exposiciones de arquitectura y artesanía alemanas». Sólo hubo tres exposiciones oficiales, la primera en enero de 1938, la segunda en diciembre del mismo año y la tercera en julio de 1939. La guerra impidió que hubiera continuidad. Hubo además exposiciones itinerantes de corte parecido. Consistían principalmente en la presentación de maquetas de escayola; en los desfiles del Día del Arte también grandes maquetas de madera y escayola recorrían las calles de Múnich. La prensa hablaba mucho de estas exposiciones, al Igual que de los edificios, pero a semejanza de lo que ocurría en pintura, apenas había libertad de crítica a pesar de la ingente cantidad de libros publicados sobre arquitectura. Ya se encargaban los incondicionales de siempre de repetir las aburridas frases de rigor. Werner Rittkh, que dirigía con Robert Scholz la revista Die *Völkische Kunst* [Arte *Nacional-racista*], fue, al que Rosenberg y Schultze-Naumburg, uno de los más destacados autores nacionalsocialistas que se especializaron en el tema. La arquitectura ere para todos ellos un arma política, un campo en que se libraban batallas ideológicas.

Cancillería de Berlín Pórtico de la fachada que daba al jardín. Arquitecto: Albert Speer

Embajada alemana en San Petersburgo (1911). Arquitecto: Peter Behrens

La arquitectura del Tercer Reich, en términos generales, imitaba fielmente la forma y el contenido de la arquitectura del pasado. No hubo ninguna revolución, ni siquiera una ruptura. Las dos tendencias dominantes en el ámbito de las construcciones públicas fueron el monumental y el neoclasicismo. Este último había sido durante mucho tiempo el lenguaje del poder. Y no ha sido un estilo exclusivo de los regímenes totalitario ningún modo. En Francia, Italia, Rusia y Estados Unidos se ha empleado para construir ayuntamientos, bibliotecas públicas, universidades, estaciones ferroviarias y museos. En el siglo XIX, arquitectos y teóricos de la arquitectura inventaron un sistema de códigos que reflejaba el deseo nostálgico y generalizado de un mundo estable, un mundo con continuidad histórica. Los elementos clásicos, góticos e incluso egipcios casaban a la perfección con este anhelo.

La Cancillería de Berlín Arquitecto. Albert Speer

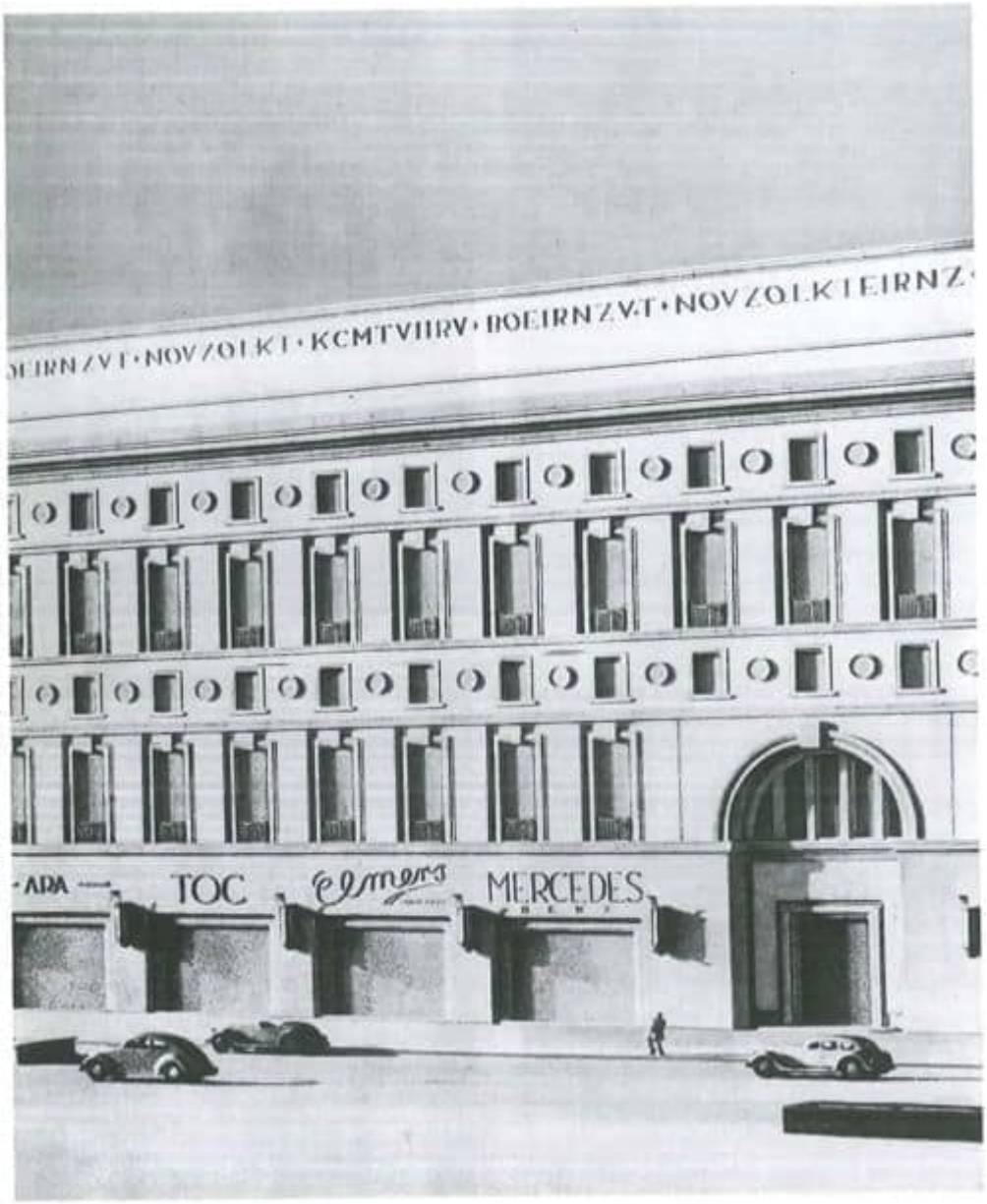
Peristilo sobre el graderío del Estadio Zeppelin de Nuremberg (1934). Arquitecto: Albert Speer

También Hitler quería edificios que ya estuvieran «programados» de este modo. El Walhalla y la Befreiungshalle, proyectadas por Leo von Klenze (1784-1864), estuvieron entre los edificios que Hitler «ocupó» para celebrar allí reuniones y conmemoraciones. Su carácter macizo de eternidad encajaban en la arquitectura del Tercer Reich Los edificios no eran sólo edificios para los nacionalsocialistas: tenían que ser monumentos Incluso los edificios de la administración tenían que expresar la ideología del régimen. «Estas obras nuestras serán además eternas no sólo por la grandeza de su concepción, por la grandeza de las plantas, por la armonía

de sus proporciones satisfarán las necesidades de eternidad. Serán insuperables exponentes marmóreos y graníticos de nuestra civilización, se mantendrán en pie durante milenios, (…) estos edificios nuestros no han de concebirse para el año 1942 ni para el 2000, sino que, como las catedrales del pasado, sobrevivirán a los milenios futuros», afirmó Hitler[172]. Los nazis no eran consumadores, sino consumidores de cultura, y en consecuencia mezclaron y fundieron estilos tradicionales distintos. A pesar de que en público se anunciaba el advenimiento de una nueva era arquitectónica, no existió un estilo global y unificador. Ello no impidió que muchos edificios públicos compartieran una manera, una caligrafía concreta que ha pasado a la historia como típica del Tercer Reich. Entre sus rasgos fundamentales hay que citar los pórticos exentos de apoyo, la abundancia de elementos horizontales (camisas, etcétera) y las filas de ventanas hundidas o de jambaje realzado. En las fachadas dominaba una simetría monumental gracias a la multiplicación de los vanos abiertos en las paredes de piedra tallada con tosquedad. Las ventanas poco profundas de estos muros macizos hacían pensar en los castillos y fortalezas y daban al edificio un aire de hermetismo. Los muros combados y los pesados frontones de madera tenían por objeto impresionar e infundir respeto. Buena parte de la arquitectura pública de finales del siglo XIX se saturaba de adornos. Los nacionalsocialistas, por el contrario, deseosos de limpieza, los eliminaron al máximo. «Ser alemán significa ser nítido», afirmaba una de las frases de Hitler más citadas. Las fachadas del Tercer Reich eran más sencillas que las de sus antecesores. Las columnas y pilastras con función estructural se adaptaban para combinar decoración y tecnología Había también otras formas ornamentales, como es lógico: mosaicos, frisos, las casi obligatorias guirnaldas que rodeaban la esvástica «que en ocasiones adoptaba estilizadas formas geométricas», y el águila omnipresente.

Estadio Maerzfeld

Escultura de Arno Breker: A la izquierda, se representa una obra neoclásica monumental del escultor oficial del régimen, Arno Breker, simbolizando la fuerza y el militarismo. Temas de propaganda: La imagen contrapone la figura masculina guerrera con una representación de la maternidad y la tierra a la derecha, reflejando los valores de "sangre y tierra" promovidos por el nacionalsocialismo.



Maqueta de un edificio comercial de la Avenida Axial norte-sur de Berlín. Arquitecto: Gotthold Nestler

Otro elemento distintivo era la función de los materiales empleados. El simbolismo de la piedra se subrayaba continuamente. Se apreciaba más el valor de los materiales que el de los edificios. El empleo de la piedra apuntalaba la fantasía de que seguía existiendo una tradición artesanal. Había también una razón práctica para emplear granito y otras clases locales de piedra. El acabado manual, típico de la Edad Media, de los edificios construidos con piedra maciza y madera economizaba el acero y el cemento que se necesitaban para la construcción de bunkers y casamatas. A la hora de describir tales edificios, las publicaciones sobre

arquitectura empleaban vocablos como «austero», «sobrio» y «nórdico». Cierto crítico llegó a hablar de «estilo volitivo» y «belleza grave». Un buen porcentaje de la arquitectura nazi tiene aire militar y de hecho casi todos los edificios formaban parte de una amplia red de refugios antiaéreos subterráneos. Las estructuras eran inexpresivas, metódicas, ordenadas, igual que soldados obedientes. Todos los motivos ornamentales eran austeros. No había lugar para el ludismo. La magnitud de los edificios empequeñecía a la persona, la reducía al tamaño de un accesorio insignificante que sólo adquiría valor cuando se integraba en la masa organizada y dirigida. En un dibujo de Hans Liska en que se ve el taller que Speer construyó para Thorak, los ayudantes del escultor parecen enanos enfrascados en la creación del Hombre Nuevo a golpe de cincel. La arquitectura de Hitler, al Igual que sus discursos, era hinchada y reiterativa. Al margen de ciertos detalles muy bien trabajados, la Impresión general que producen sus edificios es de vaciedad y monotonía. Los arquitectos empleaban el lenguaje clásico portadas, columnas y piedra, pero limitado a una vacua función decorativa. Poco fue lo que se asimiló del mesurado clasicismo de los grandes arquitectos del XIX, como Schinkel. Lo que caracteriza casi toda la arquitectura del Tercer Reich es la desaparición total del sentido de la proporción. Pero si su finalidad era impresionar e intimidar, también se proponía unificar a la población. Fue, en este sentido, el resultado de un esfuerzo colectivo como el que produjo los grandes edificios del pasado, las catedrales de la Edad Media, los grandes monumentos de Roma. Los edificios eran objetos con los que identificarse. Con sus astas, fóculos, gradas y los ciudadanos que se sentaban en ellas, eran faros que iluminaban el derrotero de una nación que buscaba un futuro lleno de gloria.

Maqueta de un edificio comercial de la Avenida Axial norte-sur de Berlín. Arquitecto: Hans Freese

CAPÍTULO 11
LAS CIUDADES DE HITLER

Toda época grandiosa se manifiesta por medio de sus construcciones ellas expresan los sentimientos de quienes viven en un período de grandeza. Pues sus palabras son más contundentes que los pensamientos humanos es la palabra convertida en piedra

Hitler, 1938[173]

Hitler había decidido ya en fecha temprana que Múnich sería la capital del movimiento nacionalsocialista. En 1927 había ensenado a Otto Strasser los proyectos que tenía para la nueva Múnich. Dos años después, el NSDAP adquirió el Palacio Barlow con el dinero que recibía de financladores particulares, sobre todo del acaudalado industrial Fritz Thyssen. Hitler encargó al arquitecto Paul Ludwig Troost que reformara aquel edificio neoclásico de tres plantas y el palacio se convirtió en la Braunes Haus [la Casa Parda], que se llamaba así por el uniforme de la SA.

La Braunes Haus [Casa Parda] de Múnich, antes Palacio Barlow. Reformas: Paul Ludwig Troost

Troost (1878-1934) era un prestigioso arquitecto de la Alemania meridional Ya había construido edificios neoclásicos y algunas casas de campo para la clase media alta de Baviera en el amadísimo estilo tradicional de la zona, que se caracterizaba por el empleo de contraventanas y los techos de dos vertientes Además era interiorista y debía buena parte de su fama a la decoración de los lujosos transatlánticos de la compartía naviera Hapag Lloyd. Se ganó el favor de Hitler por su amor al neoclasicismo y su desdén hacia todo lo moderno. No era un nacionalsocialista declarado, pero se había afiliado al Partido en 1924. Muchos detalles de la Braunes Haus, sobre todo la decoración de las salas, se habían basado en ideas del propio Hitler. Aquí se estableció el modelo normativo de los futuros edificios del NSDAP Hitler no cabía en sí de entusiasmo; para Goebbels, en cambio, «la maldita casa del Partido», como él la llamaba, era motivo de preocupación. «Acabará rompiéndonos el cuello», anotó en su diario**[174]**. La grandilocuencia de los proyectos de Hitler y Troost en relación con un partido que aún no había conquistado el poder rayaba en el absurdo Había mucho artesonado, mucho paramento de madera en las paredes para corroborar las virtudes alemanas, dignidad, claridad y solidez. En una gran sala de honores se exponían las «banderas de sangre» del movimiento nacionalsocialista. Una amplia escalinata conducía al despacho de Hitler, sobre cuyo escritorio pendía un retrato de Federico el Grande. Además había cuadros diversos de batallas prusianas Todo tendía a subrayar el vínculo entre Hitler y la gran tradición prusiana. Se construyó una cámara senatorial que se decoró con esvásticas por todas partes y se amuebló con 60 sillas de cuero rojo y con la esvástica en el respaldo, más una gran mesa de conferencias: palpable ejercicio de estilo retórico porque a Hitler jamás le pasó por la cabeza la idea de tener un senado.

Paul Hermann, Porque la victoria es vuestra (interior de la Feldherrenhalle, con el Monumento a los Caídos en el golpe de 1923, proyectado por Paul Ludwig Troost y Kurt Schmid-Ehmen)

Templo de Honor en la Königsplatz de Múnich. Arquitecto: Paul Ludwig Troost

A pesar de la pompa desplegada, el monumentalismo de la Braunes Haus resultó insuficiente. Hitler cedió su despacho a Rudolf Hess y en 1 931 1932 se puso a proyectar con Troost una Casa del *Führer* y un edificio administrativo para el Partido. Antes de construirlos, sin embargo, quiso reformar la Königsplatz, una de las plazas más típicas y atractivas de Múnich, ya que era allí donde tenían que alzarse. Con sus edificios neoclásicos «la Gliptoteca (1816-1830) y el Propileo (1 846 1862) de Leo von Klenze. y el Edificio de la Exposición (1838-1848) de Georg Friedrich Ziebland—. la Königsplatz era obra personal del rey Luis I de Baviera (1 825 1848), de quien Hitler se creía sucesor. Al igual que otros políticos, solía compararse con ciertos reyes: si durante sus primeros años se dedicó a emular a Luis I de Baviera. el rey constructor, en la última etapa no hizo

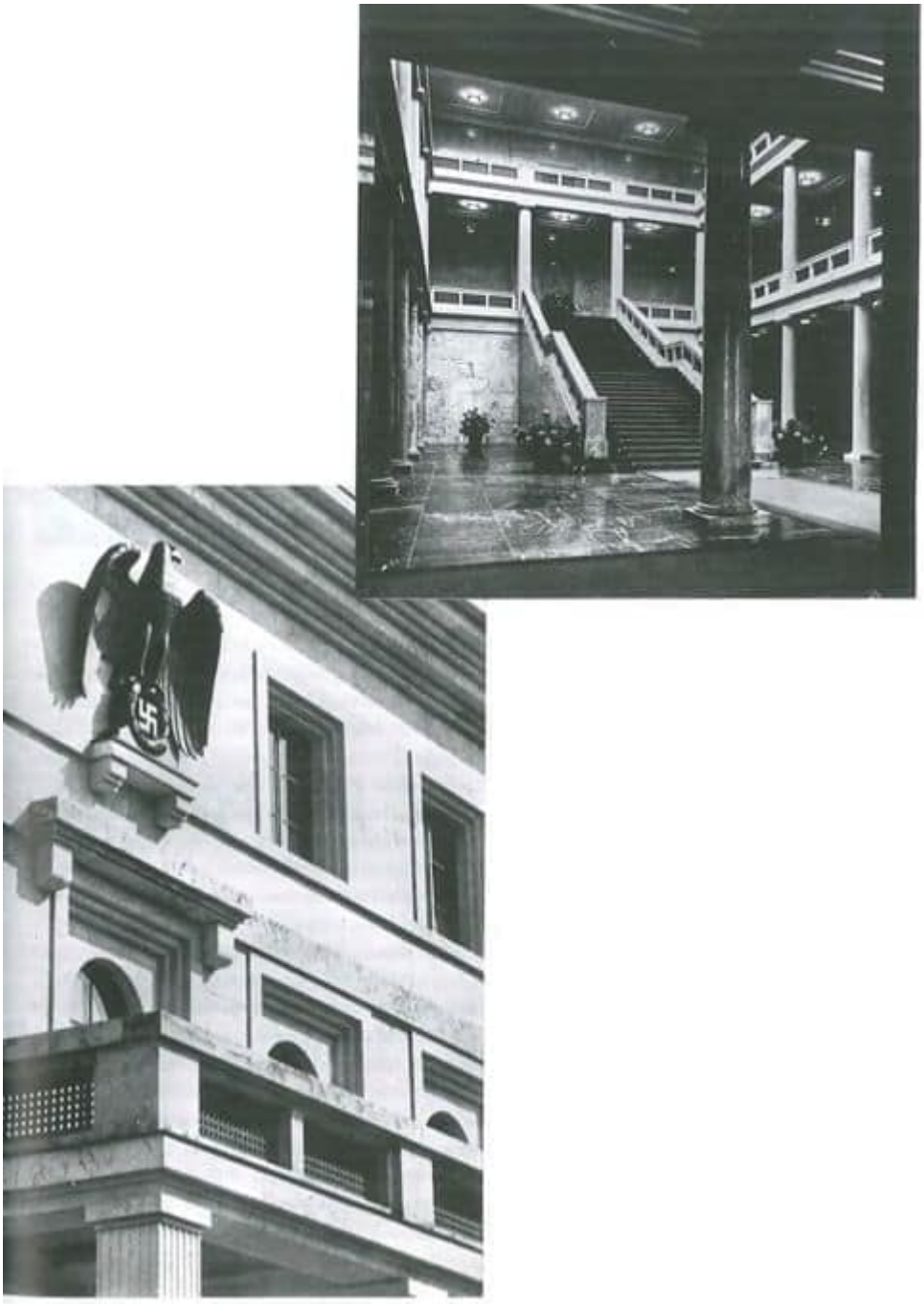
más que compararse con el gran soldado Federico II de Prusia. Y no se detuvo ante las teslas coronadas. Hitler era también el Mesías, según lo retrató Leni Riefenstahl —saliendo de entre las nubes en un avión— en *El triunfo de la voluntad*, una película sobre los mítines de Nuremberg. La Königsplatz era por otra parte la plaza donde los nacionalsocialistas se habían manifestado a menudo en la primera época. Los motivos de la elección eran de peso. Hitler hizo pavimentar el césped con más de 2000 metros cuadrados de granito procedente de todos los puntos de Alemania para reforzar el espíritu nacional de la empresa. Y se transformó en zona peatonal.

«Era necesario que el *Führer* impusiera un orden nuevo en la caótica planificación urbanística. Gracias a su genial previsión filosófica, ha percibido las nuevas posibilidades y. a pesar de que le ocupan otras tareas no menos grandes, aún tiene tiempo para supervisar estas reformas. (…) una inmensa plaza de ceremonias para su pueblo. (…) En ninguna otra creación puede apreciarse tanto como en ella el carácter heroico del movimiento, su nítido aspecto cultural (…)».[175] Fueron muchos los espacios públicos que se crearon o modificaron urbanística y arquitectónicamente para que las masas pudieran concentrarse durante las celebraciones rituales del gobierno. Los espacios abiertos carecían de adornos y de vegetación y estaban pavimentados con talante geométrico.

Casa del *Führer*, Múnich. Arquitecto: Paul Ludwig Troost

«Los nuevos edificios del Partido y los viejos museos han creado un campo de desfile en la Königsplatz. ¿Cuál es el estilo de estos nuevos edificios? Decir que son de estilo clásico no es suficiente. Con ellos se ha creado algo nuevo. Una fe política, en el sentido más profundo. Se comprende la diferencia capital cuando se ven las concentraciones populares (…) en estas gigantescas plazas de granito, llenas de miles de soldados uniformados».[176]

El 9 de noviembre. Hitler había descubierto un monumento de Troost y Schmid-Ehmen en memoria de los caídos durante el frustrado golpe de Estado de 1923. Para subrayar el sentido de continuidad histórica que Hitler deseaba, se erigió en el interior de la decimonónica Feldherrnhalle. Al igual que la *Blutfahne* (la bandera manchada con la sangre de los caídos), se convirtió en reliquia. Allí se celebrarían ceremonias interminables en que el sagrado paño tocaría otras banderas que se transformarían automáticamente en «banderas de sangre». Poco después de llegar al poder. Hitler encargó a Troost que erigiera en la Königsplatz dos templos de honor consagrados a los caídos en el golpe de 1923. Los dos pasaron a formar parte del complejo de edificios del Partido mediante la unificación de los jardines que había en la parte trasera y se convirtieron en centros ceremoniales, en altares del nuevo movimiento. Su mezcla de elementos religiosos y laicos fascinaba a las multitudes. En cada uno había ocho ataúdes (de mártires del golpe) sobre una tribuna rodeada de 20 columnas de piedra caliza amarilla y grandes fóculos que ardían al aire libre. Se inauguraron —o mejor dicho, se «consagraron»— en el curso de una escalofriante ceremonia de espíritu militar y pseudorreligioso que comenzó la noche del 8 de noviembre de 1933, con la ciudad a oscuras. Hitler y sus secuaces desfilaron ante las estelas funerarias, cubiertas con un parto rojo, en que se había grabado el nombre de los «héroes caídos» El cortejo se dirigió con solemnidad a la Feldherrnhalle para pasar lista ante los ataúdes Se pronunció el nombre de los difuntos y la multitud contestó «presente». Los ataúdes se trasladaron al día siguiente a su definitivo lugar de reposo para «montar la “guardia eterna”, ejemplo permanente que recordará a todo el pueblo su deber y la necesidad de estar preparados para la lucha y el sacrificio[177]”



Escalera de la Casa det *Führer*, Múnich. Arquitecto Leonhard Gall

Fachada principal de la Casa del Führer. *Múnich (detalle del balcón que corona el pórtico de la entrada) Arquitecto Paul Ludwig Troost*

Cata del Arte Alemán. Múnich Arquitecto: Paul Ludwig Troost

Aquel mismo año se construyeron los dos nuevos edificios del Partido. Troost había optado por un estilo neoclásico que reflejaba el de los edificios más antiguos que se alzaban al otro lado de la plaza. «Las columnas vuelven a ser un elemento fundamental; ya no son, como en los siglos XVII y XVIII, simples elementos decorativos, sino parte integral de la arquitectura. El "espíritu del gótico" que vive en el carácter alemán, con su hincapié en lo vertical, se ha unido en matrimonio con la armonía horizontal griega. Verticalidad y horizontalidad se sientan en el mismo trono».[178] Hitler se entregó en cuerpo y alma a su planificación. «En casa de Troost, proyectos para la Königsplatz, monumentales. El *Führer* en su elemento», anotó Goebbels en su diario el 27 de enero de 1935[179]. Y el 19 de agosto del mismo ario: «A Múnich en el coche. (…) Inmediatamente. a los edificios del Partido. (…) Es realmente la voluntad de Hitler convertida en piedra. (…) En teoría todo ha de estar listo en un ario. El *Führer* se siente orgulloso y contento[180]». Los dos edificios eran casi iguales y consistían en tres plantas de piedra caliza, con pórticos, águilas y guirnaldas rodeando la esvástica. En ambos había balcones desde los que el gran estadista arquitecto podía contemplar su obra, es decir, su pueblo y sus edificios. Los críticos hablaron de «elegante sencillez y majestad contenida», «Lo que caracteriza este noble edificio, contemplado

desde el exterior, es su amenidad, su armonía intrínseca, su hermoso sentido del orden».[181] En la fachada había una austera fila de ventanas separadas por tramos de cuatro metros, hundidas y coronadas por tambanillos y frontones de vuelta redonda. El macizo entablamiento subrayaba las líneas horizontales de la construcción. Al igual que todos los edificios hitlerianos, a pesar de las manifestaciones públicas que los vinculaban con los estilos tradicionales, se construyeron con las técnicas más modernas Contaban con aire acondicionado y con sendos refugios antiaéreos intercomunicados por debajo de la calzada. Gerdy Troost. viuda del arquitecto y una de las personas de confianza de Hitler, escribió que aquellos primeros edificios eran el «símbolo de la fuerza básica que está renovando el *Volk* alemán».[182]

Puesto que la Casa del *Führer* se destinaba a recepciones oficiales, su interior era mucho más rico que el otro, el de la administración del Partido. Una ancha escalinata remataba dos grandes atrios de mármol rojo. En la primera planta estaban la roña de recepción y las dependencias de Hitler. La gran sala de recepción estaba decorada con paramentos de maderas preciosas y nueve grandes tapices que representaban otros tantos trabajos de Hércules. Las paredes del despacho de Hitler estaban tapizadas con cuero rojo; en ellas estaban representados algunos de sus pintores decimonónicos preferidos: Franz Lenbach, Arnold Böcklin, Franz Defregger, Anselm Feuerbach y Adolph Menzel. En 1938 se celebró en aquel despacho el histórico encuentro entre Neville Chamberlain, Édouard Daladier, Benito Mussolini y Adolf Hitler que selló el destino de Checoslovaquia y sirvió de prólogo a la segunda guerra mundial. El techo de la sala de estar de Hitler estaba tachonado de adornos dorados. Encima de las puertas había símbolos dorados que representaban las artes, «teatro, música, pintura y escultura». Un cuadro de Adolf Ziegler. *Los cuatro elementos*, coronaba la gran chimenea situada en el centro. Sus colores estaban a tono con el de los muebles, las cortinas y los tapices. Además había un comedor cuyas sillas se habían tapizado en cuero azul grisáceo. Las lámparas eran doradas. El jambaje de las puertas era de mármol. Las paredes no estaban pintadas, sino decoradas con relieves de estuco en que aparecían miembros de la SA, las Juventudes Hitlerianas y la Organización Juvenil Femenina. La decoración interior y los muebles eran obra de Gerdy Troost y el arquitecto Leonhard Gall.

Múnich fue asimismo la capital de las artes. Para manifestar públicamente la importancia que concedía a la ciudad. Hitler proyectó, durante su primer año de gobierno, una nueva galería artística, una Casa del Arte Alemán. El arquitecto elegido fue nuevamente Troost. Hitler puso la primera piedra en octubre de 1933. Troost murió antes de que acabara de construirse; la terminaron su viuda Gerdy y Leonhard Gall Hitler intervino activamente en el proyecto. Era una estructura neoclásica que reproducía, en un lenguaje más macizo, la del Museo Antiguo (1 823 1930) de Berlín que había proyectado Schinkel y se construyó con la misma piedra que la Valhalla de Ratisbona y que la Befreiungshalle de Kelheim. En 1935, mientras se estaba construyendo, escribió un crítico:

> *No es casualidad que la nueva Casa del Arte Alemán no se construya según el barroco o el gótico alemanes. Tiene un carácter clásico, donde lo clásico es contrapunto de lo nórdico germánico. Hay una profunda necesidad espiritual de movimiento que sí por una parte combate en su dimensión política contra las sombras del individualismo y el particularismo alemán, por la otra elige en su dimensión artística una forma que encarna el orden y la disciplina, así como el funcionalismo sencillo y la claridad objetiva. (…) El insólito carácter del edificio se expresa en su deseo de combinar de manera armónica la idea nórdica de la raza con la de Grecia*[183].

El edificio era de proporciones gigantescas: el pórtico medía unos 175 metros de longitud. En cada extremo de la fachada había un fóculo enorme encima de una peana.

El nuevo estilo se aplicó a otros edificios, en particular a la Casa del Derecho Alemán, proyectada por Oswald Bieber, y a la Casa de la Medicina Alemana, proyectada por Roderich Fick Se proyectaron muchos otros edificios muniqueses, pero no se construyó casi ninguno. Frente a la Casa del Arte Alemán Hitler quería una Casa de la Arquitectura Alemana más grande aún. La proyectó Troost. Al morir éste, el arquitecto del nuevo Múnich fue Giesler (nacido en 1898), un incondicional de Hitler que se puso a trabajar en un proyecto que había concebido el *Führer* mientras estaba encerrado en la prisión de Landsberg (1923-1924). Se trataba de

una gigantesca estación ferroviaria, la estructura de acero más grande que hubiese en el mundo. El nuevo tendido ferroviario tenía que enlazar Múnich con Estambul, incluso con Moscú. También estaba previsto construir una avenida que cruzase la ciudad de este a oeste: tendría 120 metros de anchura y unos seis kilómetros y medio de longitud. En esta avenida tenían que alzarse los edificios oficiales, entre ellos un rascacielos que albergaría la casa Eher, la editorial oficial del Partido, que como es lógico iba a ser la más grande del mundo. Como en teoría no tenía que cruzarla ninguna calle, ya que entre otras cosas se iba a utilizar para los desfiles, las travesías serían subterráneas. Terminaría en un obelisco de más de 200 metros de altura, un monumento al movimiento proyectado, una vez más, por el propio Hitler, tenía que tener 25 metros de diámetro y lo coronaría un águila de 30 metros de altura.

Casa del Derecho Alemán. Múnich Arquitecto: Oswald Bieber

Hitler quería asimismo otra ópera con más de 3000 asientos (más que las de París y Viena). La proyectó Waldemar Brinkmann con una entrada enorme adornada con 18 columnas de mármol Hitler intervino personalmente en el proyecto. «Examinados los planos de la nueva ópera según proyectos del mismo Hitler. Ahora tienen lógica y forma», anota Goebbels en su diario de 1937[184]. Hitler proyectó también un Foro del Partido, unido mediante un puente a un mausoleo dedicado a él y proyectado por Giesler. El modelo a imitar no podía ser inferior al

Panteón. Los costes de todos estos proyectos eran desmesurados; el cálculo más bajo preveía entre cinco y seis mil millones de marcos. Hitler apenas se preocupaba por la financiación de sus proyectos.

Cada proyecto daba siempre lugar a otro mayor. Hitler trataba a veces de justificar el tamaño de los edificios alegando que eran para muchas personas. Incluso tuvo el cinismo de censurar a la Iglesia protestante por haber construido en Berlín un templo para 2450 personas nada más, cuando en Berlín había tres millones y medio de protestantes. Según dijo, habría tenido que ser para 100 000

Casi ninguno de estos proyectos se llevó a cabo. Al estallar la guerra se desechó la construcción de los edificios que no eran de primera necesidad. Los edificios construidos por los nacionalsocialistas tienen hoy una finalidad diferente: la Casa del *Führer* es el Conservatorio de Música, el edificio de administración del Partido es una academia de bellas artes, la Casa del Derecho pertenece a la universidad y la Casa del Arte Alemán es la Casa del Arte a secas.

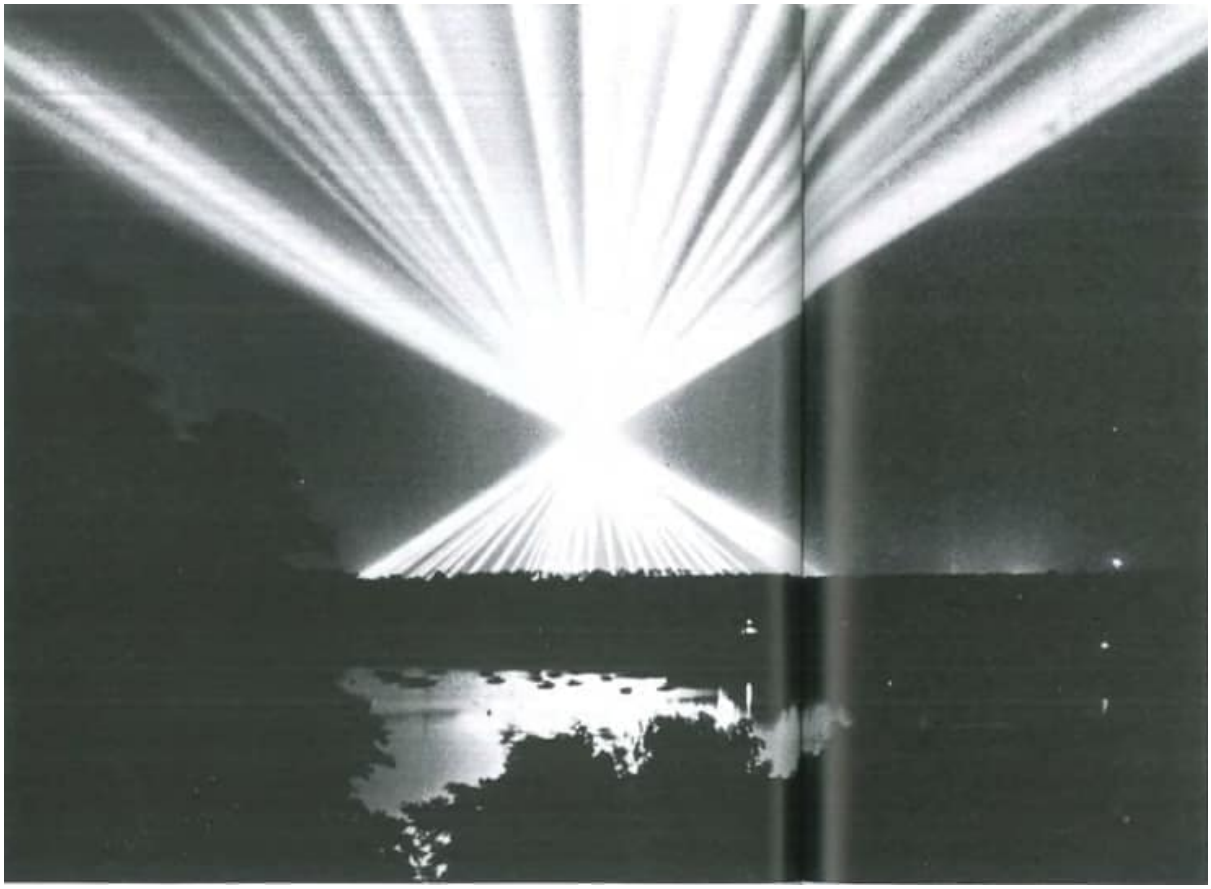
NÚREMBERG

Hasta que se destruyó en la segunda guerra mundial, Nuremberg era una de las ciudades medievales mejor conservadas de Alemania. Encajaba a la perfección en el concepto hitleriano de patriotismo. Fue allí donde Hitler planeó que estuvieran los enclaves de sus mítines multitudinarios. El tamaño de los campos deportivos que ya existían se quintuplicó y Troost proyectó la creación de un campo enorme, de más de 15 kilómetros. Al morir Troost (en 1934), esta última empresa quedó en manos de Albert Speer (1905-19 911. Sí la relación de Hitler con Troost fue la que suele darse entre el alumno y el maestro, en Speer vio a un profesional mucho más joven, inteligente pero falto de experiencia, al que podía moldear según su voluntad. Speer fue un instrumento perfecto, un ferviente partidario del neoclasicismo que acabó siendo el arquitecto más célebre del Tercer Reich. Estudió en vahas instituciones técnicas antes de licenciarse en la Universidad de Berlín. Luego fue ayudante del famoso arquitecto berlinés Heinrich Tessenow, que propugnaba un estilo moderno basado en rasgos locales. Su conversión al nacionalsocialismo fue sencilla y rápida. Se afilió al Partido poco después de oír a Hitler en un discurso pronunciado en la Universidad Técnica de Berlín en 1931. El paso tuvo consecuencias favorables. El Partido le encargó en 1932 que modificara su cuartel general berlinés, pero el proyecto no pudo llevarse a cabo por falta

de fondos. En 1933 se le responsabilizó de la organización técnica y artística de los mítines del Partido y de las manifestaciones multitudinarias. Speer tenía vocación teatral y sus despliegues de banderas y estandartes se convirtieron en elementos básicos de tales acontecimientos. Para la manifestación de mayo en el aeropuerto Tempelhof de Berlín disertó su primer espectáculo lumínico una catedral de luces creada por 150 reflectores que proyectaban los haces luminosos a más de 15 kilómetros de distancia. Otras grandes concentraciones orquestadas por Speer fueron las exequias en honor del presidente Paul von Hindenburg, celebradas en Tannenberg en 1934, y la primera gran fiesta de la cosecha, que los nacionalsocialistas organizaron en Bückeberg. Hitler estaba impresionadísimo. De pronto había encontrado a un hombre capaz de construir los decorados teatrales que necesitaba para electrizar a las multitudes. «En la hora festiva de la noche todo está rodeado de luz: las engalanadas tribunas, las banderas que cuelgan entre las columnas y las esvásticas rodeadas de guirnaldas. Hitler, la muchedumbre y los símbolos aparecen más estrechamente unidos si cabe cuando les rodea la cúpula lumínica creada por cientos de proyectores».[185] «La impresión superó con mucho cuanto yo había imaginado», escribió Speer. «Los haces de luz de los 130 reflectores, colocados alrededor del campo a intervalos de 12 metros, eran visibles a seis u ocho kilómetros de altura. punto en que convergían y formaban una superficie luminosa Daba la sensación de que se trataba de una sala enorme donde los haces luminosos eran como pilastras gigantescas adosadas a unos muros de altura infinita».[186] Y Sir Neville Henderson, el embajador británico, escribió que «fue bello y majestuoso a la vez. como si estuviéramos en una catedral de hielo[187]». Vale la pena recordar que si Speer pudo organizar este conmovedor espectáculo fue porque tenía permiso para utilizar todos los reflectores que poseía la Luftwaffe de Göring. En 1934 Hitler le nombró director de «Belleza del Trabajo» (Schönheit der Arbeit), sección del Frente Alemán del Trabajo (Deutsche Arbeitsfront). Su misión consistía en mejorar las condiciones laborales de las fábricas. Speer tenía sólo 29 años, a pesar de lo cual se le encargaron varios proyectos arquitectónicos y la realización del plan que había elaborado Troost para las reformas de Nuremberg. De acuerdo con la tradición de Schinkel y de su contemporáneo Friedrich Gilly, a Speer le gustaban las columnatas, los pórticos y las cornisas grandes. Ascendió con rapidez en el seno de la élite cultural alemana y

jugó un papel destacado en la vida nacional en calidad de primer arquitecto y ministro de Armamento.

Hitler ya había celebrado en Nuremberg las grandes fiestas del Partido en 1927 y 1929. En 1933 sorprendió a los próceres de la ciudad al manifestar que quería ampliar el Estadio Luitpold. motivo por el que les pidió 10 millones de marcos. Elaboró además varios proyectos y en 1934 envió a Speer a la ciudad para dar comienzo a las reformas. También Nuremberg se reformó de acuerdo con los proyectos de Hitler, muchos de los cuales los había trazado durante su encierro en Landsberg. Speer incorporó una parte de los mismos a sus proyectos finales. Hitler quería •espacio vital para una colectividad», un foro para el Partido, un ágora para celebrar las fiestas más importantes de la nación. Tenía que ser el campo más grande del mundo. «Se necesita un campo gigantesco, ya que es para un ejército descomunal, para los soldados del ejército político del *Führer*».**[188]** Unas cuantas cifras bastarán para hacerse una idea del tamaño de esta empresa megalómana El solar tenía 16 300 kilómetros cuadrados. Una zona reservada para las maniobras menores del ejército medía 1000 por 700 metros. El Estadio Luitpold se transformó en un cuarto de luna rodeado por una muralla de banderas. En cada extremo se levantó un águila de piedra colosal. Como el antiguo estadio, con capacidad para 200 000 personas, era insuficiente, Speer proyectó el Estadio del Campo Zeppelin, que acogería a 340 000 espectadores. Speer presentó el proyecto junto con una gran maqueta de escayola, que se exhibió públicamente en Múnich con motivo de la primera exposición arquitectónica, y las obras comenzaron inmediatamente para tener listas las primeras gradas y tribunas al año siguiente. En un extremo tenía que levantarse un gran Pabellón de Honor con una capilla conmemorativa dentro. Recordaba el Mausoleo de Tannenberg, en Prusia Oriental, que era anterior al ascenso del nazismo. La tribuna estaba flanqueada por dos pilastras decoradas con la esvástica enguirnaldada y coronadas por sendos fóculos de bronce. En lo alto, sobre el centro del fastigio, se alzaba una esvástica enorme. La tribuna parecía una fortaleza.



Escultura luminotécnica sobre el Estadio Olímpico de Berlín durante la visita de Mussolini (28 de septiembre de 1937). Proyecto de Albert Speer

En 1938 se comenzaron las obras del tercer campo, el Campo de Marzo, un enorme terreno para desfiles con capacidad para medio millón de personas. El nombre se había tomado del Día del Rearme de Alemania (marzo de 1933). Sus tribunas tenían que estar jalonadas por 24 torres de travertino, de 40 metros de altura y coronadas por águilas (sólo se construyeron nueve y se dinamitaron al terminar la guerra). En el estrado central se pensó colocar una figura femenina de 65 metros de altura. El Campo se abría a una pista de dos kilómetros de longitud y 60 metros de anchura. Pavimentada con granito, tenía que servir de modelo a las calles futuras. Los carros de combate, los aviones y los soldados de infantería desfilaban por ella en formaciones de 50 metros de anchura.

El Estadio Alemán, que no se construyó, tenía que haber tenido capacidad para 400 000 espectadores dotados de prismáticos para no perderse nada de los ciclópeos espectáculos que Hitler les habría preparado. Se entraba por una especie de edículo de granito rojogrisáceo. Al parecer, las gigantescas estatuas broncíneas de Thorak. de 24 metros de

altura, tenían que colocarse allí, sobre pedestales de 18 metros. Había además torres de cien metros, coronadas por las águilas del Reich. El conjunto era, en palabras de Gerdy Troost, «un santuario para toda la nación». Otro autor afirmó con orgullo que «por fin era factible la experiencia común del *Führer* y su *Volk*».

Las pistas y grandes avenidas estaban preparadas para encuadrar teatralmente las manifestaciones multitudinarias así, el colosalismo arquitectónico hinchaba el mito hitleriano hasta lo indecible. Los desfiles se organizaban de modo que complementaban la arquitectura. «Cuando en los siglos futuros se escriba la historia de la arquitectura de nuestro pueblo, los historiadores comprenderán que en 1933 comenzó un capítulo diferente (…) La arquitectura realza el lugar del *Führer*, que está siempre delante de la asamblea. (…) Esta posición frontal del *Führer* respecto de su pueblo es un principio básico. La elevación del *Führer* es consecuencia de su posición, de la posición de un hombre que en virtud de sus méritos marcha siempre a la cabeza de su pueblo. Él es el centro de todo el espectáculo (…).**[189]** Se hacía mucho hincapié en la sacrosanta posición central del *Führer*, dado que subrayaba su imagen divina. «El godo sólo conoce un *Führer*, que es Dios. (…) Pero la guerra entre el papa y el emperador ha terminado. (…) Ha habido una transformación. El altar, que está en alto por ser el lugar del sacerdote, ha sido tomado. Al *Führer* todavía se le concede cierta distancia y separación de la multitud, pero sólo un *Führer* extranjero necesita trono, que es elevación artificial.

El buen alemán quiere que su *Führer* destaque por su prudencia, por su conocimiento y sobre todo por su carácter. Pero también quiere que su *Führer* esté, por toda la eternidad, en la misma tierra que él. La tierra, origen de nuestra sangre y nuestra existencia».**[190]**

Hitler durante la celebración del Día Nacional del Partido, Estadio Zeppelin de Nuremberg (septiembre de 1934). Fotograma de El triunfo de la voluntad (1934), de Leni Riefenstahl

Coros y danzas de la Organización Juvenil Femenina durante una fiesta del Partido en el Estadio Zeppelin de Nuremberg

Entrada principal del Estadio Zeppelin de Nuremberg. Arquitecto: Albert Speer

Hitler quería también una Sala de Congresos. Nuremberg había encargado al arquitecto Ludwig Ruff en 1927, una sala parecida. Hitler sancionó el proyecto antiguo, aunque pidió a Ruff y a su hijo Franz que lo ampliaran para que tuviese capacidad para 50 000 personas. Al parecer tenía que albergar un teatro y una sala de conferencias. Para la iluminación y la calefacción se recurrió a la tecnología más avanzada. La techumbre, en vez de apoyarse en columnas, estaría suspendida de lo alto. El cielo sería visible gracias a un ventanal inmenso. Al principio pensó utilizarse cemento, pero Hitler decretó que se empleara granito. Su redondo perímetro estaría circundado por una arcada, y dos filas de ventanas rematadas en arco reforzarían la impresión de eternidad. Las construcciones duraron de 1937 a 1939. «Extraído de suelo alemán, dominado por el conocimiento heredado de Alemania, formado según el concepto del *Führer*, este monumento es un testimonio del poderío alemán, de la fuerza y resolución alemanas».[191] Al estallar la guerra cesaron las obras. Hoy quedan algunos edificios de las dependencias del Partido, el estadio está cubierto de hierba y el esqueleto de la Sala de Congresos se utiliza como almacén de mercancías.

Speer proyectó igualmente el Pabellón Alemán para la Exposición Internacional de París de 1937. Los funcionarios franceses habían dicho que tenía que alzarse delante mismo del Pabellón Soviético, proyectado por B.M. Iofan en un estilo no menos grandilocuente. Hitler montó en cólera al saberlo, pero Speer dio con una solución que le satisfizo. Tras descubrir un dibujo secreto del Pabellón Soviético en que se veía un grupo de esculturas de 10 metros en lo alto de una plataforma, avanzando

directamente hacia el Pabellón Alemán, «diserté una masa cúbica», contaría Speer en sus *Memorias*, «sostenida igualmente por recias columnas, que parecía hacer frente a aquel asalto, mientras que desde la cornisa de mi torre un águila con la esvástica entre las garras contemplaba desde lo alto las esculturas rusas. Me dieron una medalla de oro, igual que a mi colega soviético[192]». Speer concibió el pabellón como un monumento, como un símbolo más del orgullo y los triunfos alemanes. Aunque la construcción era provisional, no se escatimaron ni el dinero ni los materiales: según se dijo, se emplearon mil vagones para transportar 100 000 toneladas de material de construcción. Se levantó en la orilla derecha del Sena, enfrente del Palais de Chaillot, La torre prismática, de 65 metros de altura, estaba rodeada por 9 columnas, algunas de las cuales se decoraron con mosaicos de oro y esvásticas rojas. Gradas a los reflectores estratégicamente situados tras ellas, por la noche parecía que un cristal enorme ascendiera a los cielos. Los fóculos metálicos de estilo antiguo subrayaban el carácter sagrado de la construcción. Las esculturas de Thorak que simbolizaban la familia y la camaradería, y la inevitable águila gigante, se complementaron con otra esvástica en el dintel de la entrada para que no se pasara por alto el mensaje nacionalsocialista. El papel decorador, las vidrieras y las barandillas ostentaban igualmente los símbolos del régimen.

Al igual que su amigo Arno Breker. Speer estuvo en estrecho contacto con algunos artistas franceses; cenó en Maxim’s con Jean Cocteau y Charles Despiau. Entre las cosas que los franceses prefieren olvidar hay un artículo que apareció en 1939 en la prestigiosa revista L’Architecture *d’Aujourd‘hui*: «No puede describirse la arquitectura alemana actual sin mencionar al hombre que dirige con auténtico interés toda la planificación urbanística y arquitectónica. Se trata de Adolf Hitler. Este *Führer* que conduce a Alemania por nuevos derroteros es también el artífice que estudió de joven en la Escuela de Arquitectura de Viena» Su autor. Maurice Barret, prosigue: «Bajo la dirección de Adolf Hitler se construyen por todas partes obras maestras urbanísticas y arquitectónicas cuya grandeza y perfección técnica no pueden negarse, aunque en lo relativo al gusto pueda disentirse[193]».

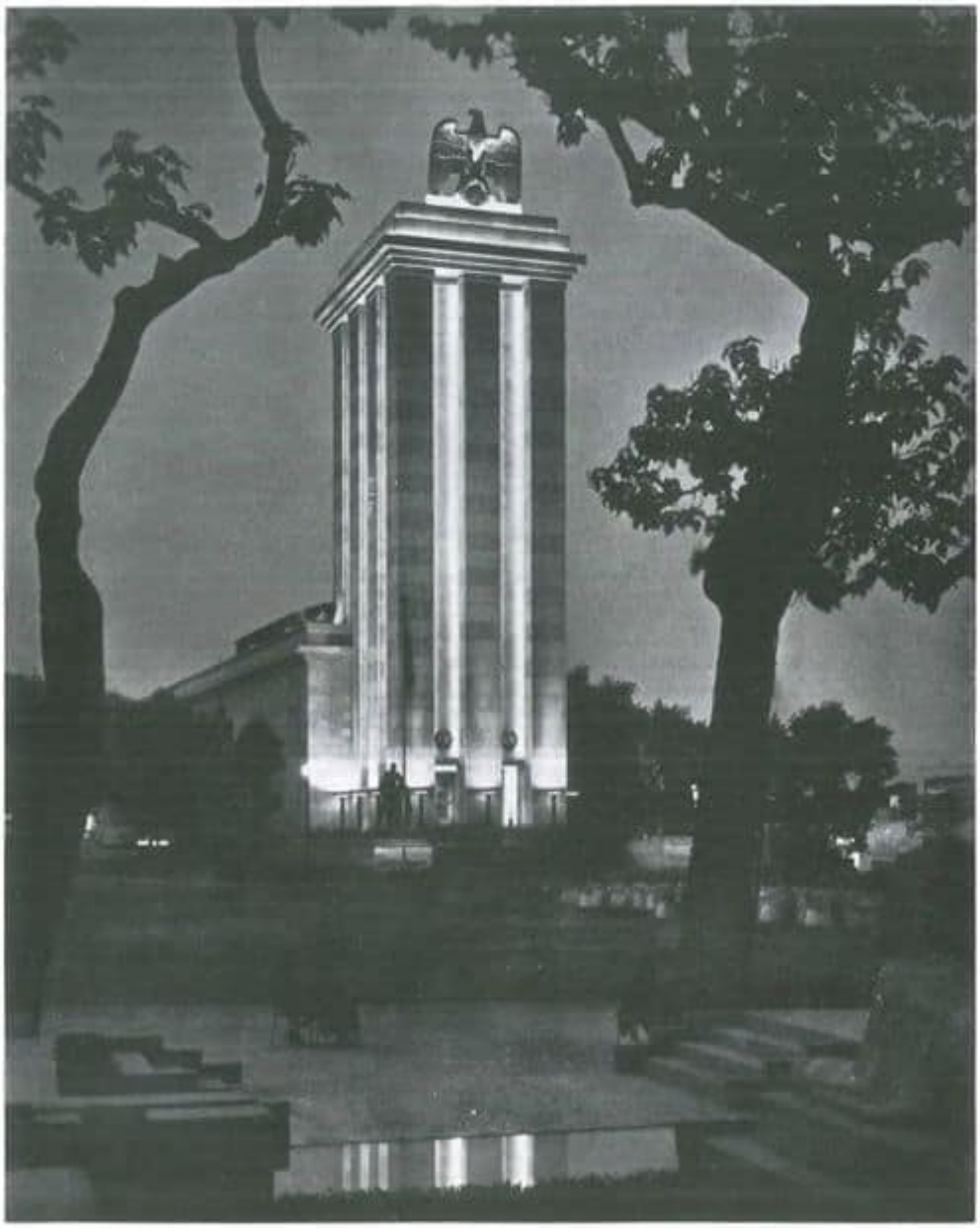
Speer modificó además la embajada alemana en Londres. Pero aún tenía que enfrentarse a su misión más importante, la reconstrucción de Berlín. No es éste el lugar adecuado para analizar por qué este hombre

culto y de clase media alta quedó atrapado en las redes del movimiento nacionalsocialista. Seducido, según sus propias palabras, por la personalidad de Hitler y la oportunidad de construir, aceptó las deportaciones, los campos de concentración, la retórica vacía y la estética absurda del régimen. Nunca fue un ideólogo declarado del Partido, pero era ambicioso y alemán hasta la médula. Su actitud resume la de muchos artistas destacados, los Breker, Thorak y Rienfenstahl. «Yo me consideraba el arquitecto de Hitler y los acontecimientos políticos no me preocupaban. Mi misión consistía únicamente en decorar el teatro de operaciones de tales acontecimientos. (“Pensaba que no me hacía falta adoptar ninguna postura política. El pensamiento nacionalsocialista, por otra parte, iba dirigido hacia una educación totalmente especializada, y se esperaba que yo me atuviera únicamente a la arquitectura.”**[194]** Puede que no aprobase los campos de concentración hitlerianos, pero lo cierto es que aceptaba a los reclusos y organizaba a los extranjeros deportados cuando habla escasez de mano de obra para trabajar en el ramo de la construcción. En sus memorias ha dicho que sus ambiciones, su amor a Alemania y su admiración por Hitler le impidieron ver las implicaciones políticas de los edificios, complejos y monumentos que construía. Al acabar la guerra admitió que, aunque se hubiera dado cuenta de la verdadera naturaleza de Hitler, sus funciones como arquitecto le habrían resultado imprescindibles, ya que le brindaron las posibilidades más interesantes que un arquitecto pueda imaginar.

Maqueta del Estadio Alemán de Nuremberg Arquitecto Albert Speer

BERLÍN

Hitler detestaba Berlín; no era Viena ni París, sino una ciudad llena de «monstruos» vanguardistas construidos por Bruno Taut, Erich Mendelsohn y Walter Gropius. «Si Berlín sufriera el mismo destino que Roma, las generaciones futuras verían los grandes almacenes judíos y las cadenas hoteleras como los monumentos característicos de la civilización actual», había dicho Hitler en *Mi lucha*. Berlín tenía que modificarse totalmente. Con sus cinco millones de habitantes tenía que ser la capital más hermosa y más grande del mundo. En 1933 enumeró los edificios que quería construir en Berlín un estadio olímpico y gigantescas avenidas axiales que cruzaran la ciudad de este a oeste y de norte a sur. Cuando fue el señor absoluto de Alemania, tuvo un ansia creciente de grandes reformas que en ocasiones suponían la reestructuración de ciudades enteras. Para casi todas proyectaba una avenida axial y una plaza enorme para desfiles. Ésta tenía que estar rodeada por varios edificios del Partido. El tamaño de los proyectos crecía en razón inversamente proporcional a las vicisitudes de la guerra, A medida que menguaba el poder de Hitler, aumentaba el tamaño de los edificios.



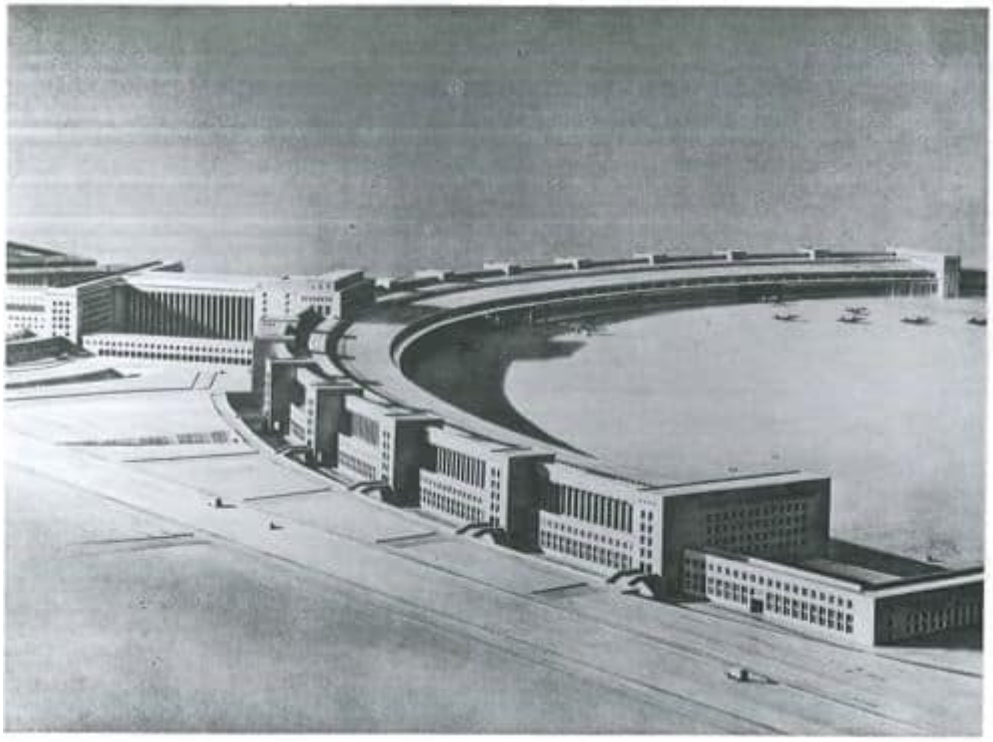
Pabellón Alemán en la Exposición Internacional de París (1937). Arquitecto: Albert Speer

La Exposición Internacional de París, vista desde el Sena (a la derecha el Pabellón Alemán, a la izquierda el Soviético)

José Thorak. La familia (entrada del pabellón alemán)

Los pabellones soviético (izquierda) y alemán (derecha) de la Exposición Internacional de 1937

Hitler, según su costumbre, se entregó en cuerpo y alma a los planes de la reforma berlinesa. Visitaba los lugares y empezaba a dar órdenes. En 1933 habló por vez primera de la construcción de un gigantesco arco de triunfo y de una sala de congresos para 180 000 personas, según proyectos que había bocetado a fines de los años veinte. Aquel mismo año dio comienzo a la construcción del aeropuerto de Tempelhof, que tenía que ser el más grande *y* hermoso del mundo. Obra de Ernst Sagebiel, era una estructura ciclópea de más de 2000 salas cuya construcción tardó sólo ocho meses. Su fachada, exenta casi totalmente de decoración, es militar hasta la médula Sus relieves en piedra evocan a los héroes militares del pasado. Como ha dicho la infatigable señora Troost, «nació del espíritu de lo Luftwaffe, castrense, resistente y disciplinado». En términos generales. Tempelhof y Gatow. el otro aeropuerto berlinés, son de estilo vanguardista, el segundo más que el primero. Los hangares fueron un derroche de tecnología y arquitectura modernas cuando se construyeron.



Moqueta del aeropuerto de Tempelhof. Berlín Arquitecto: Ernst Sagebiel

Hitler había visitado el solar del Estadio Olímpico en 1933. Walter y Werner March habían construido ya el Estadio Grünewald en las afueras de Berlín entre 1925 y 1928. Era de estilo neoclásico. Hitler resolvió ampliarlo y en 1934 encargó a Werner March un proyecto con capacidad para 100 000 personas. El dinero no fue un obstáculo. Hitler se rió del millón y medio de marcos que había costado el primer estadio. Inmediatamente concedió a las obras de reforma un presupuesto de 28 millones que al final se amplió a 77. Tachaba de tacaños a los que protestaban y contestaba a las quejas con la observación de que los juegos aportarían unos beneficios de 500 millones.

Sala de Honor, Ministerio del Aire, Berlín, con un águila diseñada por Douglas Hill. Arquitecto: Emst Sagebiel

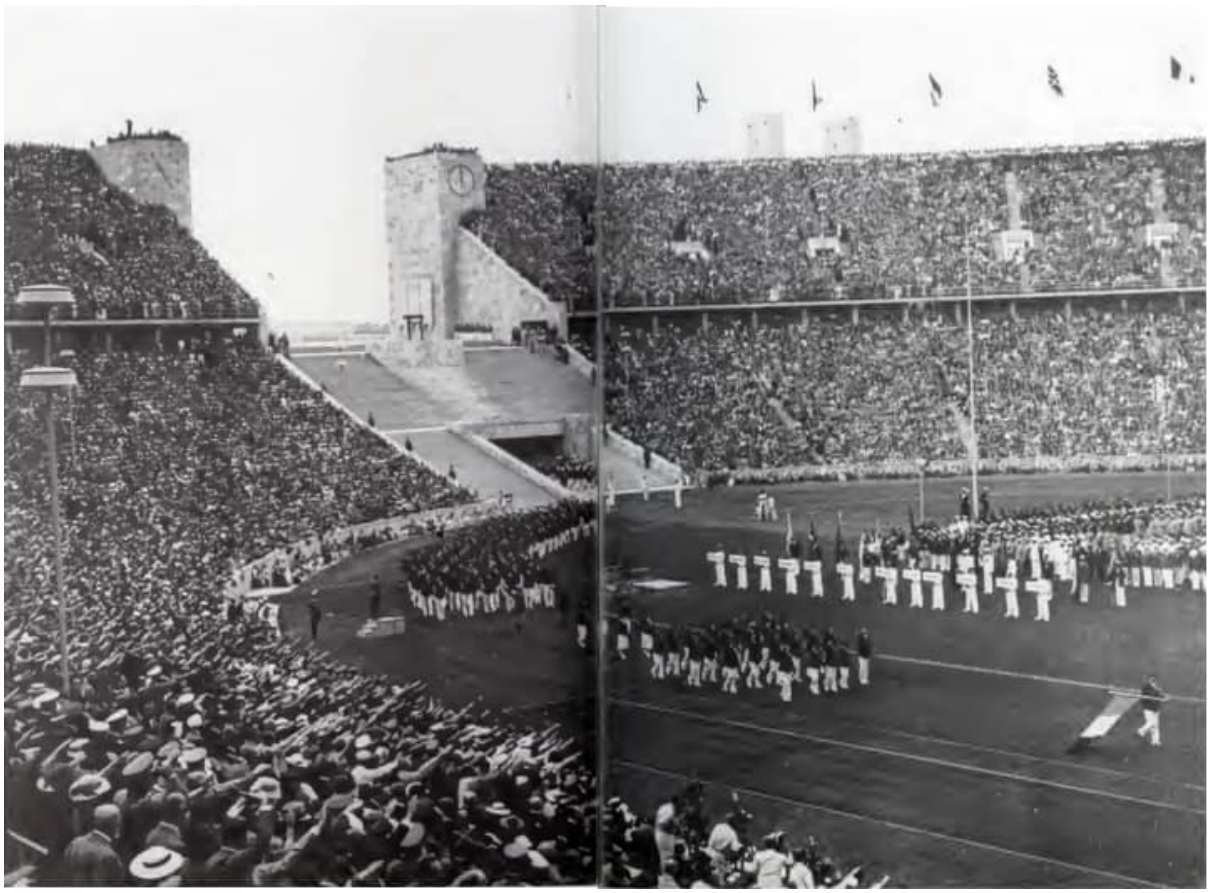
March proyectó al principio una estructura de cemento con tabiques de vidrio. Cuando Hitler se presentó para inspeccionar las obras, se indignó a causa de los tabiques y amenazó con cancelar los juegos. Quería un terreno amplio y despejado y March tuvo que modificar el proyecto. Al Igual que el Estadio Zeppelin de Nuremberg, el Estadio Olímpico era algo más que un simple campo de deportes. Tenía que ser un lugar donde se reunieran cientos de miles de personas para celebrar rituales nazis y

experimentar un júbilo colectivo, un lugar donde el espectador se convirtiera en participante.

El complejo entero seguía un dibujo de simetría absoluta. Aparte del gran terreno deportivo, había edificios de administración y un enorme campo de desfiles, el Campo de Mayo, con gradas para 40 000 personas, que culminaba en una Torre Olímpica de 80 metros de altura. Las demás torres, bautizadas por el propio Hitler con nombres históricos alemanes, subrayaban d carácter de fortaleza del conjunto. Dentro de la Torre de Langemarck. por ejemplo, había un mausoleo en honor de los caídos, decorado con las 76 banderas que habían ondeado en la histórica batalla de Langemarck. población belga tomada por los alemanes en noviembre de 1914. Había también un teatro al aire libre, el Eckart Bühne. fantasiosa versión alemana de los anfiteatros de la Antigüedad. El «roble alemán», según advirtió el arquitecto March, «sustituye al olivo sagrado que había ante el templo de Zeus». El estadio se construyó con piedra de las canteras de Franconia El fóculo de la llama olímpica se encontraba en la Puerta de Maratón. De Hitler fue la idea de decorar los estadios con esculturas de Breker y Wackerle; las había sufragado el fabricante de cigarrillos Reemtsma.

La celebración de los Juegos Olímpicos de 1936 se había concedido a Berlín antes de 1933. Cuando Hitler llegó al poder, vio en el acontecimiento una ocasión única para interpretar el papel de anfitrión internacional y para enseñar la cara más limpia de Alemania. El nuevo estadio se inauguró oficialmente en 1936 y durante una temporada se arrinconaron los llamamientos a la ética de «Sangre y tierra» y a la sencillez de la vida campesina. Berlín se las daba de cosmopolita y civilizada, y hubo que arrinconar asimismo las desagradables pintadas antisemitas que desfiguraban las paredes. Hitler inauguró los juegos en presencia de una apabullada multitud de espectadores de todos los países que le tributaron una calurosa ovación. Un coro interpretó el himno olímpico, compuesto especialmente por Richard Strauss. Las recepciones que organizaron en su propia casa los altos cargos del Partido en honor de los visitantes internacionales fueron un derroche de brillantez y civilización. En los Juegos Olímpicos estaban todos los pertrechos del régimen, la exhibición de cuerpos atléticos, los ritos pseudorreligiosos durante las ceremonias de inauguración y clausura, etcétera. Los ingleses estuvieron entre los pocos que se negaron a ejecutar el saludo

nacionalsocialista, pero los periodistas ingleses se deshicieron en elogios al hablar de la nueva Alemania. Leni Riefenstahl, la principal cineasta del Partido, rodó una película. *Olimpíada*, que fundía arte y realidad y exaltaba la perfección corporal como símbolo de la perfección espiritual con unas imágenes de gran fuerza sugestiva. Gracias al nuevo medio, el cine, se promovió ante millones de personas el culto mágico a la pureza y fortaleza corporales. En la primera secuencia un corredor desnudo lleva la antorcha desde Grecia hasta Berlín; es una escena en que Riefenstahl llevó a la perfección uno de los trucos escénicos del régimen: la transposición del ideal antiguo al mundo moderno.



Estadio Olímpico de Bolín Entrada del equipo francés durante la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de 1936

Estadio Olímpico de Berlín. Ceremonia de inauguración de los Juegos de 1936

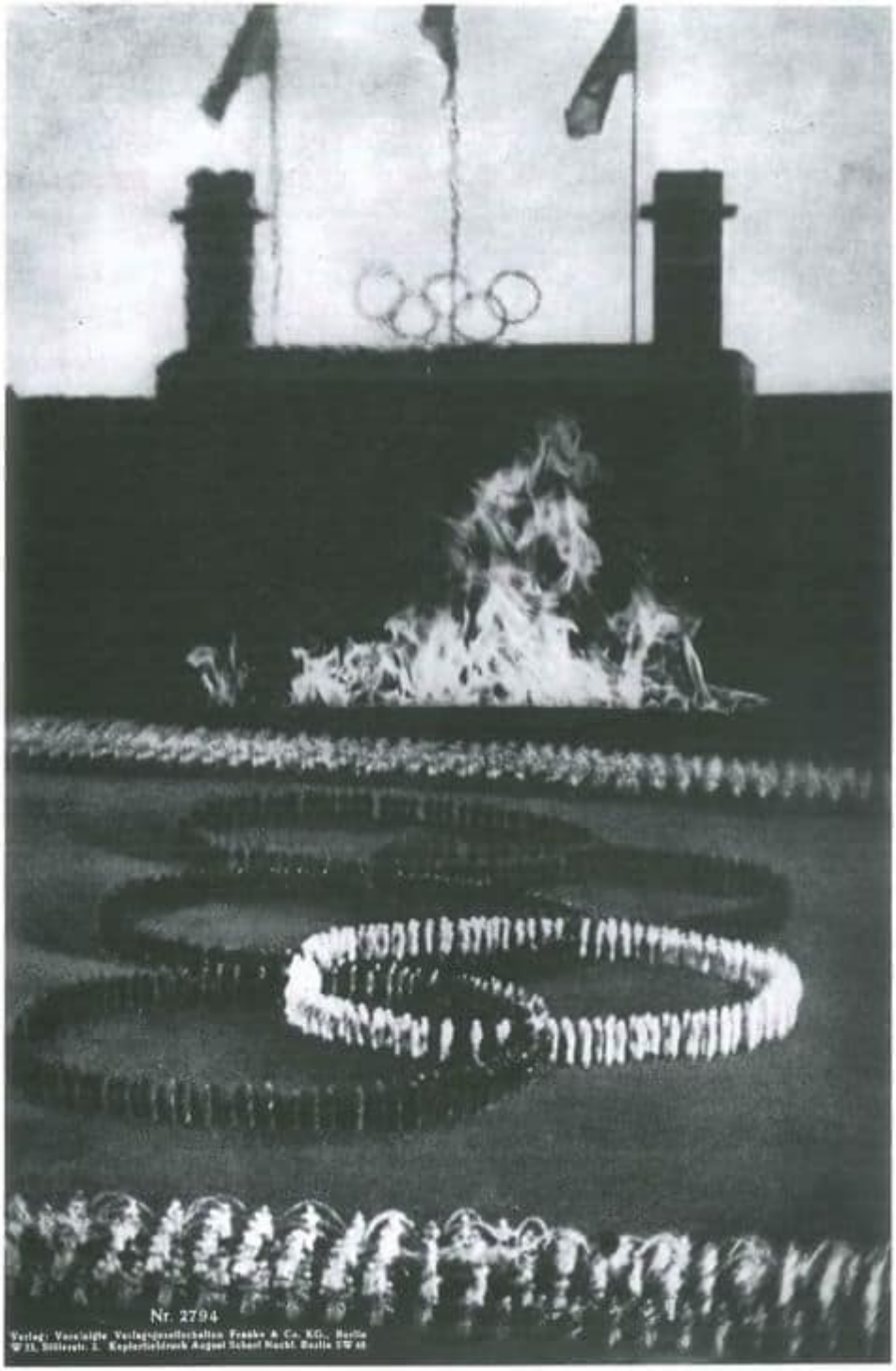
Cartel publicitario de Olimpíada (1936), de Leni Riefenstahl

El 30 de enero de 1937 Hitler dejó la reforma de Berlín en manos de Speer, que aunque tenía a la sazón sólo treinta y dos años, se convirtió en una de las figuras culturales más poderosas de Alemania. Hitler no dejó de vigilar por ello todo cuanto sucedía. Goebbels informó con entusiasmo: «En las dependencias del *Führer* para observar con él y con Speer los nuevos proyectos para Berlín. Concepción fantástica. Calculados para 20 años Una avenida colosal de sur a norte. Contendrá los edificios oficiales. Berlín será una capital de primer orden. El *Führer* piensa de un modo grandioso y audaz. Nos lleva cien años de ventaja».**[195]** El Ayuntamiento puso reparos al plan, sobre todo en relación con los costes, y el alcalde, Lippert, dimitió. Pero en junio de 1938 anunció Goebbels: •El nuevo programa constructor comenzará el 17 de junio en 16 puntos diferentes. El

programa edificador más grandioso de todos los tiempos. El *Führer* ha venado toda resistencia. Es un genio».[196]

Los cancilleres anteriores habían residido en la antigua Cancillería, que databa de la primera mitad del siglo XVllI y estaba en la célebre Wilhelmstrasse. Las últimas reformas modernizadoras se remontaban a 1918. Hitler se instaló allí en 1934, pero la consideraba más bien propia de un fabricante de tabacos, ya que por fuera parecía un almacén o un parque de bomberos. Hubo una larga campaña para justificar la construcción de una nueva Cancillería. Hitler empezó denunciando las pésimas condiciones: «Cuando llovía, las goteras Inundaban la planta baja y el agua entraba por todos los agujeros imaginables, incluso por la taza del retrete. Puesto que mis antecesores duraban a lo sumo cinco meses, no se molestaban en limpiar la mugre ni hacían nada que mejorase la estancia del Inmediato sucesor».[197] La distinguida revista *Die Kunst im Dritten Reich* no tuvo empacho en publicar esta lista de quejas ridículas que el *Führer* incluyó en la justificación oficial de sus planes de reforma. Basándose en los proyectos de Troost. en 1934 modificó la Cancillería, añadiéndole una sala de recepción que proyectó Gall. También Speer participó en estas reformas iniciales. Hitler costeó todo, según dijo él mismo, con su propio dinero. Pero en el fondo quería un lugar a tono con su rango imperial. En 1938 encargó a Speer que ampliara la Cancillería antigua. Los primeros proyectos de Hitler para ampliarla datan en realidad de 1935. Mientras tanto había ido comprando los edificios adyacentes. Ninguna de estas operaciones se hizo pública. Hitler no dio a Speer más que un año de plazo. «Los costes carecen de importancia, pero ha de hacerse deprisa y que la construcción sea sólida».[198] También la urgencia se mantuvo en secreto. Hubo que comprar más edificios adyacentes y que derribar varias manzanas. Speer tardó sólo nueve meses. Hasta Hitler se maravilló. Elogió el genio de Speer y sus asombrosas dotes organizativas. En las obras trabajaron 7000 obreros las veinticuatro horas del día, repartidos en dos tumos. Hitler los congregó a casi todos en el Sportspalast y pronunció una arenga: «Estoy aquí como representante del pueblo alemán. Y cuando recibo a alguien en la Cancillería, no es el ciudadano Adolf Hitler quien le recibe, sino el caudillo de la nación alemana; por tanto no soy yo quien lo recibe, sino Alemania a través de mí. Por este motivo quiero que estas salas estén a la altura de su elevada misión. Cada ciudadano ha aportado su grano de arena a una estructura que durará siglos

y que hablará de nuestra época a la posteridad[199]» Sólo se conservó parte de la antigua Cancillería.

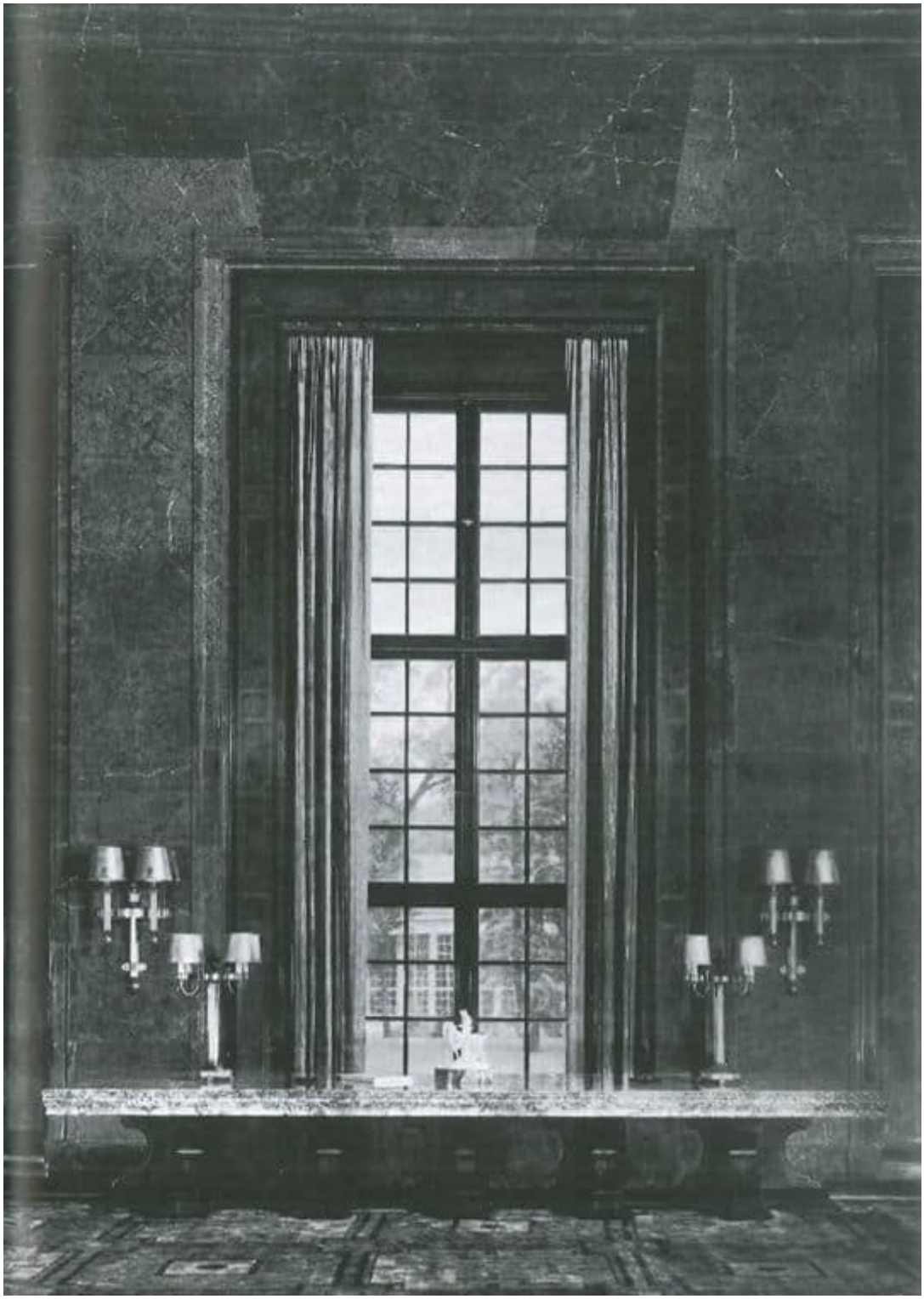


Estadio Olímpico de Berlín. Ceremonia de clausura de los Juegos de 1936

Cancillería de Berlín. Arquitecto: Albert Speer. Sobre la entrada, insignia del Partido diseñada por Kurt Schmid-Ehmen

Los dos edificios de Hitler «la Casa muniquesa del *Führer* y la Cancillería de Berlín» se consideraban. Incluso a nivel arquitectónico, consecuencia lógica del movimiento nacionalsocialista. «Dos obras maestras de la toma del poder político. (…) La Casa del *Führer* es símbolo de la fe recuperada en el porvenir alemán. (…) El edificio de Troost, con su economía y austeridad dóricas, es la viva imagen del Partido que lucha. (…) En la Cancillería de Speer se expresa la riqueza y eminencia de un Reich que se ha convertido en superpotencia».**[200]** Tales fueron las palabras con que el arquitecto Hermann Giesler dio el espaldarazo profesional al joven colega que acababa de terminar su primer edificio completo. Se le comparó con Gilly y Schinkel. incluso con Brunelleschi. Las palabras que describían la nueva Cancillería valían para los demás edificios, ya que no hacían más que repetir los tópicos de costumbre. El vocabulario era limitado, pero su repetición hacía mella en las masas. Los periódicos y las revistas hablaron de ella, apareció incluso en el cine. Hitler abría las puertas de un empujón para demostrar al mundo el triunfo de Alemania. Por todas partes se hablaba de la «expresión de la voluntad del pueblo» y frases por el estilo. No era obra de un solo hombre, sino un empeño colectivo, ejecutado con las piedras y mármoles de todo el Reich. Poseía todos los signos externos de los edificios nacionalsocialistas: cornisas grandes y filas de ventanas que subrayaban la horizontalidad Los críticos contemporáneos elogiaron su «austeridad», su carácter alemán, su majestuoso estilo prusiano. Su objetivo era sugerir seguridad y orden.

Cancillería de Berlín, despacho de Hitler (la mesa de los mapas, a la izquierda). Las esculturas sobre las puertas del fondo son de Richard Klein; el águila, de Kurt Schmid-Ehmen



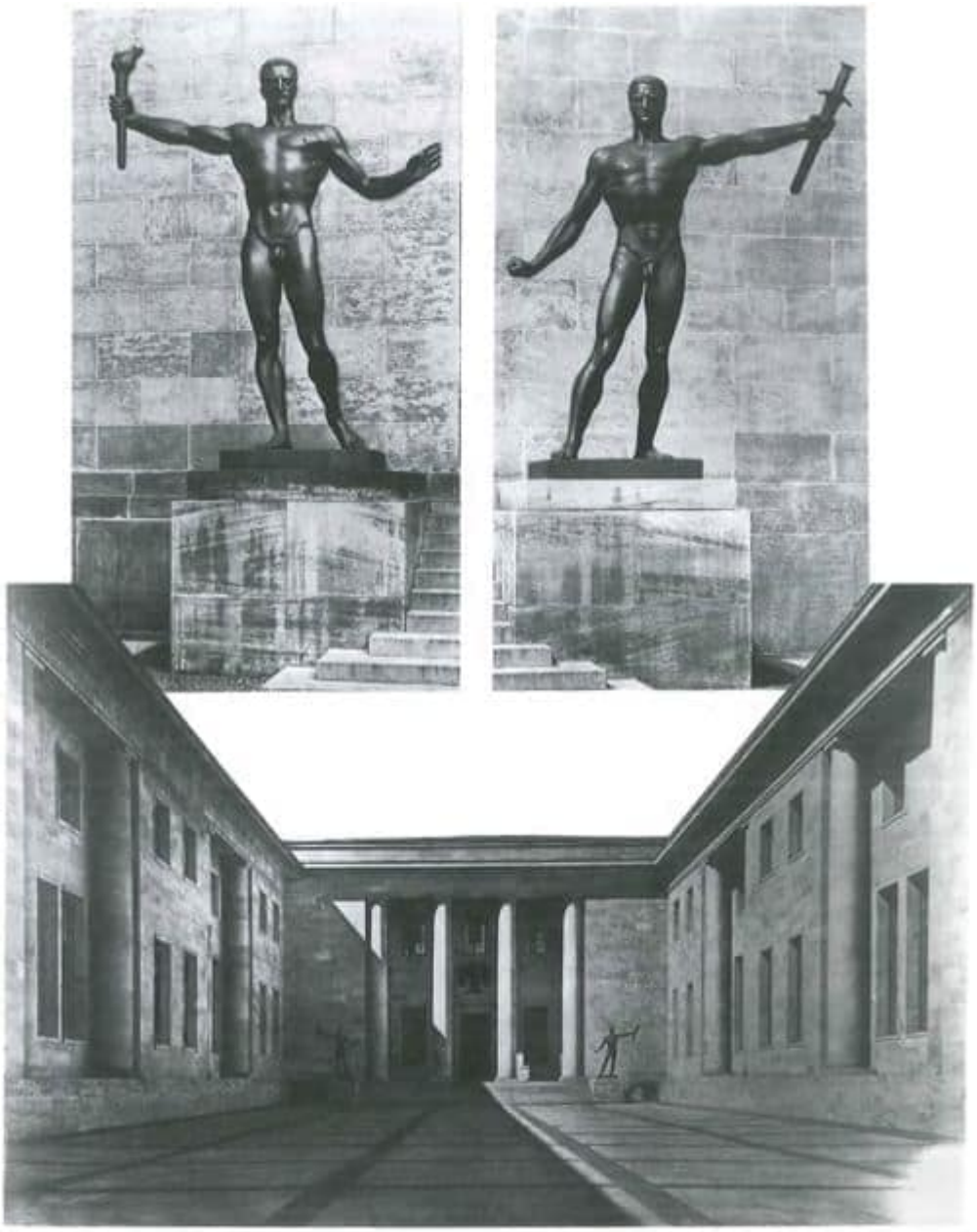
Despacho de Hitler, mesa de los mapas y vista al jardín de la Cancillería

Si el exterior era austero, el interior por el contrario era teatral y vistoso, un reflejo del gusto propio del nuevo rico que dominaba a Hitler y sus interioristas. «Recorrer sus estancias», escribió un crítico, «es como ver una obra teatral llena de esplendor».[201] Todo se había hecho «de cara

a la galería», todo estaba calculado para impresionar al visitante y obligarle a que adoptase una actitud servil. El mensaje de todos los detalles «el tamaño de las salas, las enormes escaleras, los adornos gigantescos, los candelabros» era que un pueblo de categoría superior se había puesto en marcha. Las dependencias seguían un orden en cierto modo ascendente, eran «el camino que conducía a la jefatura del Estado». La idea básica era exhibir dignidad y grandeza para que, como dijo Giesler, «el visitante, en vez de avanzar paseando, se vea obligado a caminar con decisión[202]». Una antesala marmórea conducía a la galería de los mosaicos, una estancia de dimensiones gigantescas con el suelo y las paredes revestidos de mármol rojo. Los mosaicos eran de Hermann Kaspar y contenían todos los símbolos nacionalsocialistas. De aquí se pasaba al Runde Raum. una sala redonda con iluminación cenital. Estaba previsto adornar la sala redonda con dos esculturas de Arno Breker, *Wäger [Osadía*] y *Wäger [Reflexión],* un irónico juego de palabras ideado por Speer. Al final se adornó sólo con dos relieves del mismo escultor, *Kämpfer [Combatiente*] y *Genius [Genio]*. Habría tenido que contener asimismo tres desnudos femeninos de Breker, *Eos [Aurora], Anmut [Gracia*] y *Psyche*, habrían tenido que colocarse junto a Wager y *Wager* en calidad de símbolos del amor y la fertilidad. De la sala redonda se pasaba a una galería marmórea de 150 metros de longitud, 12 de anchura y 10 de altura. Esta galería gustaba mucho a Hitler porque era el doble de larga que la galería de los espejos de Versalles. El *Führer* esperaba Impresionar a los dignatarios extranjeros, ya que para ver al César tenían que recorrer en total unos 220 metros. «Desde que entren por la puerta hasta que lleguen a la sala de recepción tendrán tiempo de sobra para saber lo que son el poder y la grandeza del Reich alemán», comentó a su arquitecto[203]. Los impresionados visitantes llegaban por fin al despacho de Hitler, un soneto *sanctorum* lleno de candelabros y tapices. Tenía cierto aire de intimidad comparado con las otras estancias. «Se entra con humildad a causa de la creativa presencia del hombre que trabaja aquí y que llena la estancia con su paz bienaventurada El mobiliario y la decoración dan sensación de amplitud».[204] Iluminada por 19 ventanas, tenía que haberse adornado con grandes tapices de Werner Reiner que representaban batallas alemanas. Hubo que contentarse con tapices procedentes del Kunsthistorisches Staatsmuseum de Viena, que representaban escenas de la vida de Alejandro Magno. Se puso gran

cuidado en que todo pareciese, no fruto de una moda pasajera, sino noble y lleno de dignidad. «Gradas a los materiales nobles se ha conseguido un esquema cromático sereno pero lleno de fuerza que gusta mucho al *Führer* cuando trabaja». Las puertas estaban coronadas por cuatro paneles dorados que representaban las cuatro virtudes cardinales;

Prudencia. Justicia, Fortaleza y Templanza. El *Retrato de Bismarck* de Franz von Lenbach colgaba en la campana de la chimenea. El escritorio del *Führer* dominaba el despacho. «Grandes pensamientos se elaboran aquí, conversaciones decisivas», escribió un crítico[205]. Entre las dependencias de Hitler había una sala de estar y un pequeño comedor para quince personas; eran los únicos ambientes que contenían detalles personales suyos: dibujos de Schinkel. un lienzo de Kaulbach y diversos estudios de desnudos de Josef Wackerle. En conjunto era un batiburrillo de estilos que se había inspirado en el Palacio de los *Dux* de Venecia y en los templos faraónicos. En teoría, por su lujo y aparato, daba un eterno valor simbólico al régimen.



Cancillería de Berlín, Patio de Honor con El Partido (izquierda) y El Ejército (derecha) de Amo Breker

Cancillería de Berlín, sala de los mosaicos. Decoración interior de Hermann Kaspar

Cancillería de Berlín. Puerta (a la derecha en la foto del despacho de Hitler) de acceso a la galería de mármol

Mientras que los edificios de Troost conservaban cierta austeridad, los de Speer reflejaban el gusto hitleriano por la hinchazón retórica. Hoy no queda nada de la Cancillería, salvo un montón de escombros oculto bajo la hierba. Puede decirse que empezó a destruirse en 1940, al año de inaugurarse, y que la guerra hizo lo demás. Las grandes puertas de bronce

se fundieron aquel año para fabricar cañones. En julio de 1945. antes de demolerse del todo. Winston Churchill se paseó entre sus ruinas. Con sus piedras los rusos construyeron el Monumento a los Caídos de Berlín Treptow.

Cancillería de Berlín, galería de mármol

Muchos diplomáticos extranjeros que tenían que presentar sus respetos al jefe del Estado alemán se indignaron al conocer otros aspectos de la reforma urbanística hitleriana. Hitler había decidido trasladar todas las embajadas a Grünewald, una frondosa zona residencial muy alejada del centro. El motivo era que por culpa de las reformas había que demoler muchas embajadas que desde siempre habían estado en el centro de Berlín Se sustituirían por otras construidas en un estilo único. La medida levantó una ola de protestas. Hitler modificó los planes y accedió a construir un nuevo barrio diplomático en el antiguo distrito de Tiergarten. cerca de la Puerta de Brandemburgo y de la elegante avenida Unter den Linden. El Tiergarten era desde hacía mucho tiempo la zona donde los ricos tenían sus mansiones. Vanas delegaciones diplomáticas se habían instalado ya en aquellas casas aisladas y grandes. Se dispuso que las embajadas de Suiza, Dinamarca. España. Argentina, Yugoslavia. Checoslovaquia, Italia y Japón se instalaran en fincas que se estaban construyendo o aún no se habían construido. Sólo Finlandia y Francia se trasladarían a edificios ya existentes, pero adaptados a su nueva función. La embajada argentina no

se construyó; tampoco la de Checoslovaquia, a causa de la invasión alemana de este país en verano de 1939. Las embajadas más lujosas fueron las de los países aliados de Hitler, Italia y Japón. La japonesa fue obra de Ludwig Moshammer; la decoración de interiores corrió a cargo de Caesar Pinnau. El fastuoso edificio, con su pórtico de seis columnas de orden gigante, se construyó en una zona prestigiosa del barrio. Para hacerle sitio hubo que derribar cuatro casas. La embajada de Italia, una imitación de pacotilla de los palacios renacentistas italianos, se construyó al lado mismo; hubo que derribar seis edificios. Speer encargó la construcción a Friedrich Hetzelt, que también tenía que edificar la sede berlinesa del Partido Fascista Italiano, un regalo que Hitler quería hacerle al *Duce*. Casi todos los edificios diplomáticos del Tiergarten fueron destruidos o quedaron seriamente dañados durante la guerra. Por una Ironía de la historia, los dos más costosos, justamente los de las embajadas japonesa e italiana, se incluyeron en un polémico plan de reconstrucciones durante la Exposición de Arquitectura que se celebró en Berlín en 1987. Seriamente dañada durante los bombardeos, la embajada italiana se restauró para albergar el consulado de Italia y un instituto científico. La embajada japonesa se reconstruyó casi con total fidelidad «hecho que levantó muchas protestas» y hoy es el Centro Japonés[206].

Hitler supervisó también la reforma de varias plazas públicas berlinesas, como la Opernplatz, la Wilhelmplatz y el Gendarmenmarkt. Se construyeron varios edificios en el estilo oficial, entre ellos el Ministerio del Aíre (1935-1936), obra de Sagebiel, y los que delimitaban la Fehrbelliner Platz, algunos de los cuales fueron proyectados en 1931 por Emil Fahrenkamp (1885-1966). Richard Ermisch construyó entre 1934 y 1936 los pabellones de exposición del Funkturm (torre radiofónica), que contó además con una Sala de Honor de 40 metros de altura. Estaban frente a la Haus des Rundfunks (Casa de la Radio), construida entre 1929 y 1931 según los proyectos de Hans Poelzig. arquitecto proscrito por los nazis. Los edificios de Ermisch, como los de la Fehrbelliner Platz, eran menos retóricos que la mayoría de edificios oficiales. Sobrevivieron a la guerra y siguieron prestando los mismos servicios

Hitler había proyectado en 1925 un arco de triunfo y una gran sala de congresos que tenían que convertirse en símbolos del nuevo Berlín Desde 1935 empezó a hablar de la reforma total de la capital y anunció a los próceres del municipio que estaba dispuesto a invertir 60 millones de

marcos anuales en un plan urbanizador que duraría veinte años, siempre y cuando el municipio aportase otros 70 millones anuales. Se trataba de cantidades muy elevadas y el municipio no sabía lo que se proponía Hitler en última instancia. Amaba Roma y París y el barón Haussmann era para él el urbanista más grande de la historia, pero el nuevo Berlín tenía que superar a ambas ciudades en tamaño y esplendor. El casco urbano del siglo XIX, que simbolizaba el orden (o el desorden) anterior, tenía que reemplazarse por un casco que representara el orden nuevo. Berlín tenía que ser, bajo la batuta de Speer, la materialización definitiva de la ideología nacionalsocialista. El 20 de abril de 1937, cumpleaños de Hitler, Speer le enseñó sus proyectos a modo de regalo. Llevaban una dedicatoria: «Basados en las ideas del *Führer*». Se construyeron varias maquetas de tres metros de altura que se instalaron, convenientemente iluminadas, en el jardín de la Cancillería. Hitler, ante ellas, daba rienda suelta a sus fantasías de genio del arte y la política, de gran mecenas de una arquitectura que superaría a la de Babilonia y Luxor. Doce meses después, otra vez con motivo del cumpleaños de Hitler. Speer le regaló el primer tramo de la Gran Avenida Axial, de seis kilómetros de longitud y flanqueado por 400 farolas, que había proyectado. «El eje este-oeste que la mano configuradora de nuestro *Führer* ha abierto en el caos del casco antiguo de la ciudad es manifestación de su genial clarividencia», dijo el comentarista de un noticiario cinematográfico[207]. Limitada por los enormes edificios oficiales del Reich, la avenida tenía que ser el monumento máximo de la nueva ciudad En total iba a tener unos 50 kilómetros de este a oeste y 40 de norte a sur. Terminaría en una plaza inmensa donde se alzarían un arco de triunfo y un complejo de edificios. Hitler quería que la Avenida Axial se pareciese a los Campos Elíseos, que acaban ante el Louvre, el antiguo palacio de los reyes franceses. Hitler no pensaba construir allí un palacio real, sino el parlamento más grande del mundo. El tamaño de este parlamento, que tendría 1200 escaños, permitía hacerse una idea de la amplitud territorial del nuevo Reich que Hitler esperaba conquistar. Presuponía una población de 140 millones de habitantes, casi el doble de la que tenía Alemania a la sazón.

Velada vespertina en honor del campeón de boxeo Max Schmeling y su mujer, la actriz Anni Ondra, en la Cancillería de Berlín

Hitler (quinto por la izquierda) en un baile celebrado en la sala de recepciones de la Cancillería (1939)

El arco de triunfo tenía que ser de 99 metros de altura y 87 de anchura; el Arco de Triunfo parisino y la Torre Eiffel parecerían enanos a su lado. En él se grabarían los nombres de los caídos durante la primera guerra

mundial. Además se construiría una Gran Sala (la Kuppelhalle, literalmente «pabellón con cúpula») de 180 000 asientos. La cúpula, basada en un dibujo de Hitler de 1925, tenía que elevarse a 315 metros de altura e iba a ser más grande que la del Panteón parisino en que se había inspirado Speer. Hitler estaba obsesionado por tener un edificio con cúpula y se alteró muchísimo cuando supo que los rusos pensaban construir también, en honor de Lenin, un enorme edificio con cúpula. La cúpula tenía que revestirse por fuera con cobre laminado. La linterna estaría coronada por un águila con el globo terráqueo entre las garras, símbolo de Hitler como señor del mundo.

La antigua embajada italiana en Berlín Arquitecto. Friedrich Hetzelt

La antigua embajada japonesa en Berlín. Arquitecto. Ludwig Moshammer

Dentro se proyectó una galería de tres pisos y un cerco de 100 pilastras. Al margen de los mosaicos dorados que habría en una serie de amplios recodos, la única decoración era un águila dorada con la esvástica entre las garras, de 14 metros de altura, encima del podio del *Führer*. La Gran Sala estaría rodeada de agua por tres costados. A este efecto, el cauce del río Spree se ensancharía hasta formar un embalse y su caudal se desviaría por medio de canales subterráneos. En el cuarto costado se abriría la Plaza Adolf Hitler, que se dedicaría a los desfiles anuales de mayo, celebrados hasta entonces en el aeropuerto de Tempelhof. La plaza estaría rodeada de edificios del Partido y se adornaría con dos esculturas enormes, de casi 20 metros de altura; las había elegido el propio Hitler. *Atlas* y *Lo Tierra*, una sostendría el globo terráqueo y la otra la esfera del cielo; las dos esferas estarían revestidas de esmalte y se haría destacar con oro las estrellas y los continentes. La intención de Albert Speer era emular los grandiosos proyectos arquitectónicos de Claude Ledoux y Étienne Le Boullée pero, a diferencia de estos maestros del XVllI francés, creía que sus proyectos eran técnicamente factibles.

Farolas de hierro colado Diseño de Albert Speer

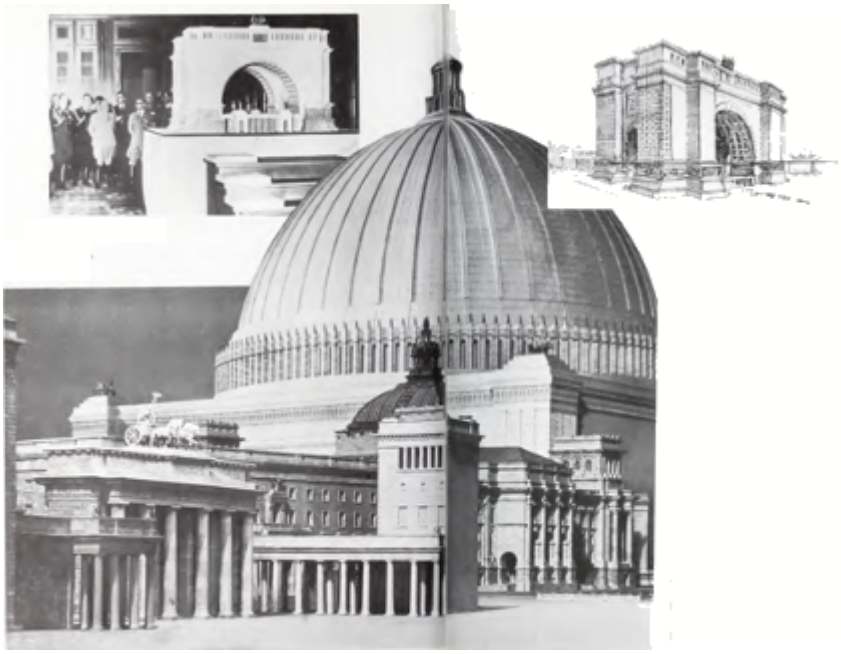
Berlín, farolas de hierro colado diseñadas por Albert Speer (1938)

Decoración de la avenida Unter den Linden de Berlín durante la visita de Mussolini (1937)

Se demolieron calles enteras para hacer sitio a la Gran Sala. Speer se puso a construir un armazón de acero para colocar encima la cúpula. Para probar la resistencia de los materiales de sostén, se empotró en un solar de las afueras una gran sección del suelo de cemento que se había previsto. Lo único que queda actualmente de la Gran Sala es esta losa gigante y un puñado de proyectos y fotografías. Para construir la Plaza Adolf Hitler, la antigua Königsplatz se cubrió de granito y se amplió para que pudiera contener un millón de personas. Se pidió al escultor Amo Breker que proyectara una fuente de 125 metros de diámetro, con una figura de Apolo de 6 metros de altura. «Imaginaos la alegría que me dio la posibilidad de crear una fuente de tales dimensiones. (…) Me mantuve fiel a mi admiración por Grecia y dibujé a Apolo con el carro solar. (…) El grupo apolíneo estaba enmarcado por cuatro columnas de agua de 15 metros de altura. Gracias a los proyectores que quería colocar en el interior de las columnas, de noche parecerían gigantescas torres de plata. En el borde de las pilas, coincidiendo con el eje de las seis avenidas, seis ménades con

túnica flotante anunciarían, como quien dice, el gran acontecimiento: la llegada de Apolo[208].

El 23 de junio de 1940, inmediatamente después de firmarse el armisticio con Francia, Hitler visitó París por primera vez en su vida. Sentado, según tenía por costumbre, al lado del conductor de su Mercedes, recorrió la ciudad de madrugada en compartía de Speer, Hermann Giesler y Amo Breker. Un noticiario cinematográfico recogió la rápida visita del conquistador. Se detuvieron en el edificio favorito de Hitler, la Opera, construida por Charles Garnier en estilo neobarroco. Pasaron luego ante la Madeleine y el Trocadero y volvieron a detenerse en el Arco de Triunfo y el Panteón. Parecía el típico circuito turístico. Los grandes monumentos parisinos —el Louvre, Nôtre Dame, el Palais-Royal— no le interesaban. El medievalismo cursi del Sacre Coeur despertó en cambio su interés. Tras este viaje modificó sus planes edificadores. «Nuestra arquitectura es demasiado plomiza», dijo en son de queja. «No sabe conjugar la variedad y el detallismo». El Arco de Triunfo le impresionó mucho. Al volver a Berlín se quejó ante Goebbels a propósito de sus «condiciones de vida[209]».



Presentación de la maqueta del Arco de Triunfo de Berlín

Maqueta de Albert Speer, según provectos de Hitler, para la Gran Sala de Berlín
Proyecto de Hitler de 1925 para la construcción de un arco de triunfo sobre lo Puerta de Brandemburgo de Berlín

Moqueta de una plaza circular en Berlín Arquitecto. Albert Speer

Deseoso de glorias. Hitler empezó a proyectar otra Cancillería cuando la nueva aún estaba construyéndose. Como es lógico, eclipsaría a todos los palacios de los grandes gobernantes de la historia El largo pasillo de la anterior, que tanto le había complacido, tendría que tener el doble de longitud. «Todo el que entre en la nueva Cancillería habrá de tener la sensación de que va a reunirse con el amo del mundo», dijo. Tendría salas de recepción y ocho grandes salones de esparcimiento, con capacidad para miles de personas. Se proyectó igualmente un teatro privado de 400 butacas y con un palco especial para Hitler. Según cálculos de Speer, las nuevas construcciones proyectadas costarían entre 4000 y 6000 millones de marcos; sólo la Gran Sala costaría dos mil millones y medio; la nueva Cancillería, 750 millones, a su lado, la que se alzaba en la Wilhelmstrasse había costado una miseria, 138 millones nada más. Pero ya no había quien parase a Hitler. Siempre quería más. Proyectó un monumento a Mussolini: una Estación de Mussolini con un andén especial para recibir a los jefes de Estado. La ciudadanía ignoraba todos estos disparates. Los monstruosos desembolsos que suponían estos proyectos se justificaban aduciendo que crearían muchos puestos de trabajo y que aumentarían el prestigio nacional; no obstante. Hitler se reservaba el derecho de vetar cualquier construcción sufragada con fondos del Estado. La nueva metrópoli que había proyectado carecía de medida y estaba condenada a deshumanizar a

sus habitantes. La desmesura y la exageración no parecían tener límites. Berlín iba a rebautizarse con el nombre de Germania Goebbels escribió en sus diarios: «Son proyectos realmente grandiosos, y de tales dimensiones que bastarán durante trescientos años. Su ejecución significa que Berlín será la capital del mundo también en el terreno urbanístico[210]». Se calculaba que bastarían doce años para construirlo todo. En 1944 apuntaba Goebbels con jactancia que 150 arquitectos trabajaban sin descanso para transformar Berlín en la ciudad más grande y hermosa del planeta. Se habló de construir otros dos aeropuertos y un acuódromo lacustre para hidroaviones. El bosque de Grünewald se transformaría en un gran centro de actividades recreativas. Las obras comenzaron en 1938 y se interrumpieron en 1942. Se construyó parte de la avenida axial; el resto quedó en la mesa de los delineantes.

OTRAS CIUDADES

Hitler tenía delirios arquitectónicos Mientras el Reich se venía abajo, pasaba las horas contemplando sus propios proyectos y las maquetas que Speer y Giesler le habían construido Al principio había pensado reconstruir Múnich. Berlín y Nuremberg solamente. Había encomendado a Himmler la misión de reclutar la mano de obra que hiciera falta en los campos de concentración. Hacia 1941, ya en plena guerra, la lista de ciudades que había que transformar en monumentos de homenaje al futuro Reich había aumentado a 27; entre ellas figuraban Hamburgo, Augsburgo, Colonia, Munster, Hanover. Dresde. Bremen, Linz y Weimar. Las ciudades recibían epítetos. Múnich, «la Capital del Movimiento Nacionalsocialista»; Hamburgo. «la Ciudad del Comercio Internacional»; Nuremberg, «la Ciudad de las Manifestaciones del Partido». Para salvaguardar la unidad urbanística. Hitler trabajaba sólo con unos cuantos arquitectos, a los que responsabilizaba de ciudades enteras Giesler estaba encargado de Weimar y Augsburgo; Linz se confió a Roderich Pick; en Dresde trabajaba Wilhelm Kreis (1873-1953). «Toda Alemania, desde el edificio más noble hasta la casa de labor más humilde, crecerá de un modo coherente y unitario, pues quien trabaja y crea es todo un pueblo unido por su voluntad y su concepción del mundo».[211] Los proyectos reurbanizadores se realizaban de manera esquemática y se podían aplicar sin problemas a cualquier población, fuera cual fuese su tamaño. El modelo general era la cuadrícula, con los edificios del Partido en los ejes centrales. El monumento al Partido, la sede administrativa del NSDAP y la

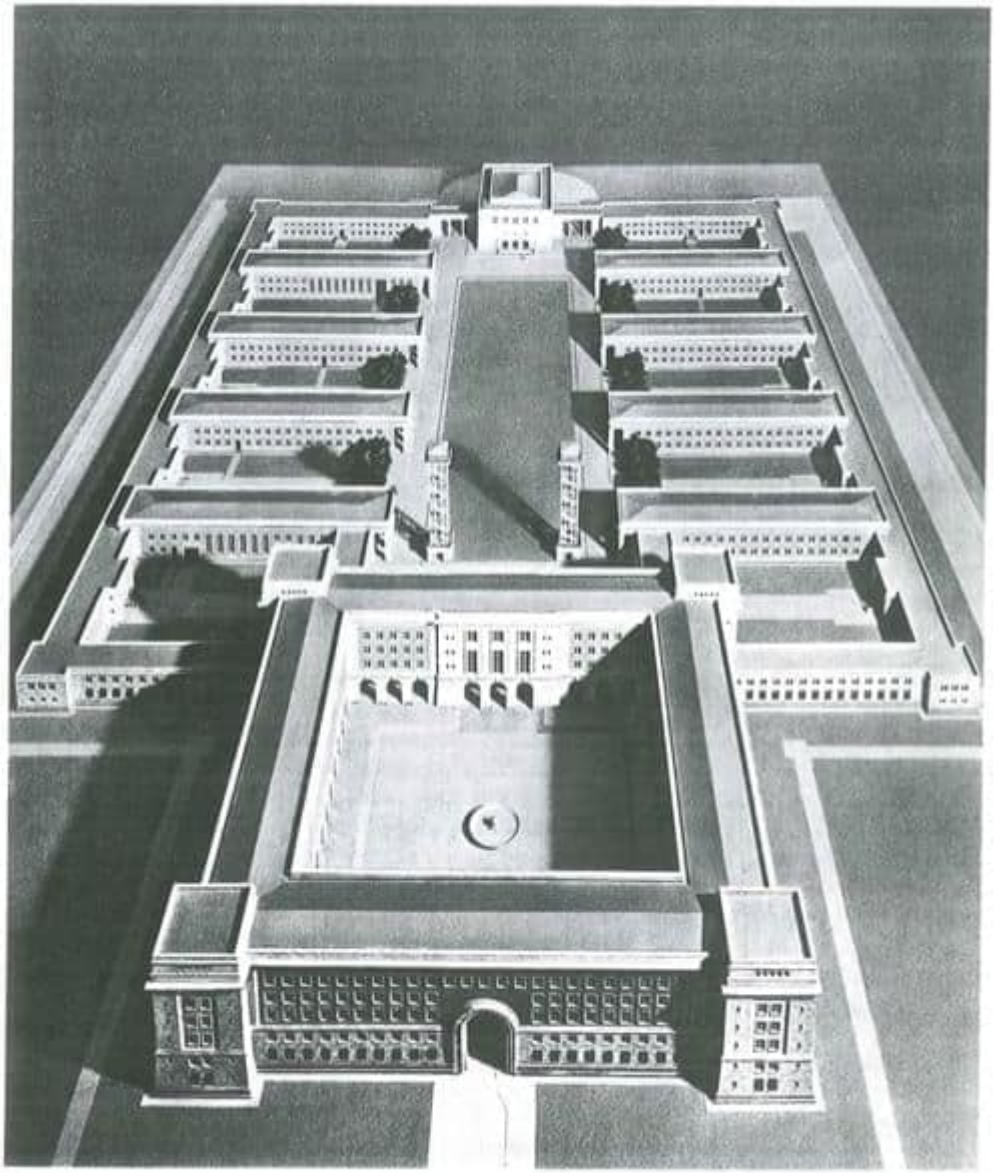
plaza para grandes concentraciones eran elementos obligatorios para las poblaciones de más de 20 000 habitantes. La plaza central tenía que estar despejada, como un terreno deportivo, sin edificios alrededor que la estrangulasen. Los nacionalsocialistas preferían manifestarse en espacios abiertos. Es Interesante observar que en todos estos proyectos no se contemplaba la construcción de ninguna iglesia.

Maqueta del Pabellón de los Soldados de Berlín. Arquitecto: Wilhelm Kreis

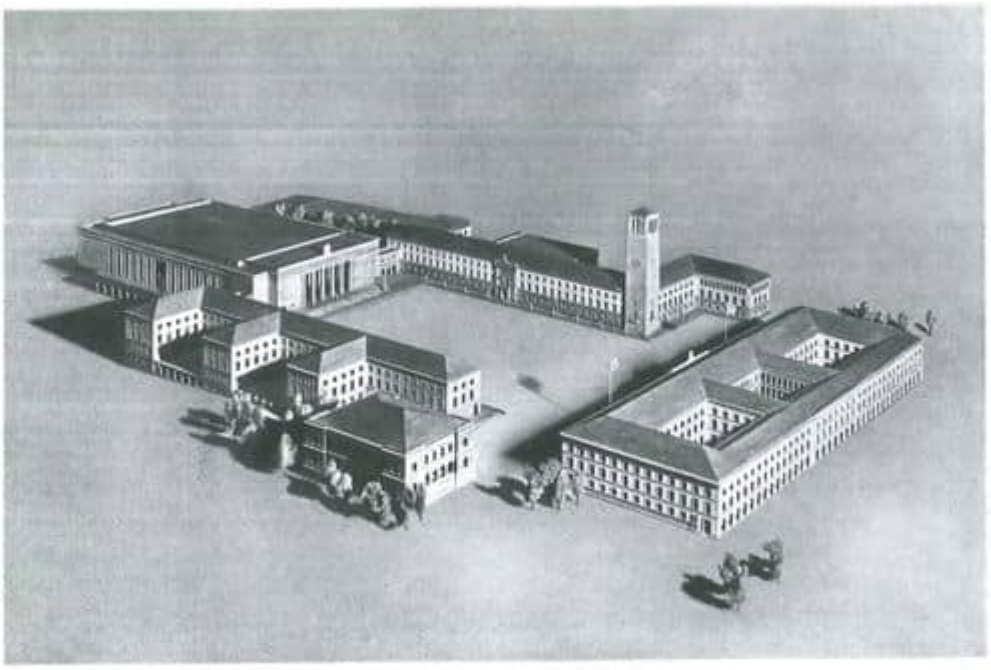
Maqueta del Arsenal de Berlín. Arquitecto: H.H. Klaje

La arquitectura nazi fue algo más que un revivir del monumentalismo para exaltar el poder del Estado. Su objetivo era controlar la vida entera de los ciudadanos por medio de la arquitectura y el urbanismo. Incluso los campos de concentración se construyeron de acuerdo con el mismo orden fascista que se aplicaba a las ciudades y los pueblos.

Las nuevas construcciones tenían un aspecto cada vez más preocupante. Los camuflados refugios antiaéreos que Friedrich Tamm proyectó para Berlín en 1942 constituyen un ejemplo aterrador, pero no fue el único, ni mucho menos. La proyectada Academia del NSDAP en el Chiemsee [lago de Baviera] no llegó a construirse, pero permite hacerse una idea de la arquitectura del futuro. Según palabras de Gerdy Troost. «El *Führer* quiere configurar con estos edificios la imagen de las más nobles características del pueblo alemán. La arquitectura educará a las nuevas generaciones». El enorme complejo proyectado por Giesler, de 500 metros de longitud por 1500 de anchura, tenía que haberse construido a orillas de un hermoso lago de Baviera. Un edificio de cuatro plantas, construido sobre una plataforma, contendría las viviendas. Las aulas y las salas de recepción para el *Führer* estarían en una torre de 110 metros de diámetro y 120 de altura. El complejo tendría su propia emisora de radio y un observatorio. Era una monstruosidad insuperable. Producía miedo y fascinación a la vez.



Maqueta del Instituto de Tecnología de Guerra, Universidad Técnica de Berlín. Arquitecto: Hans Malwitz



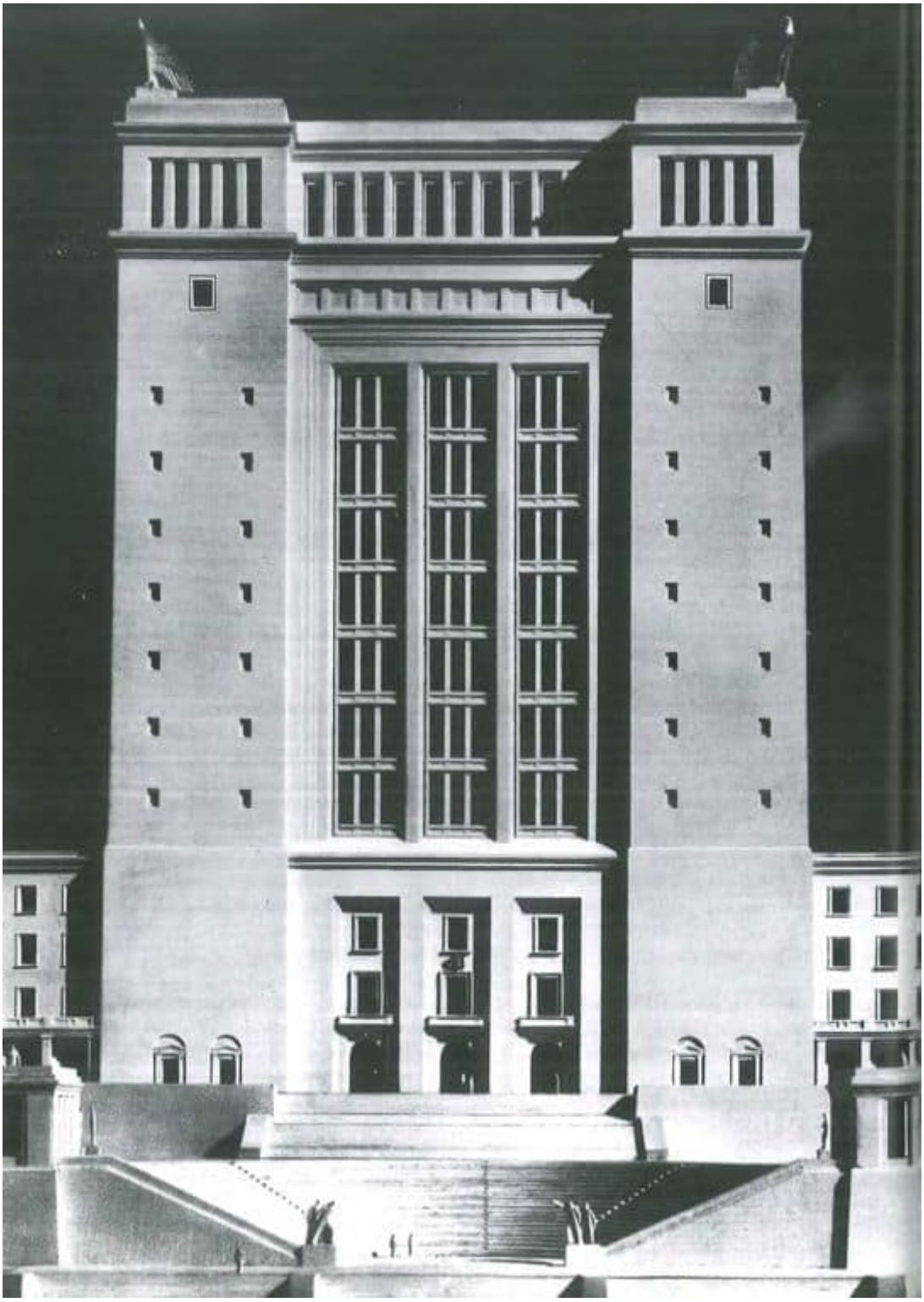
Maqueta de la Plaza Adolf Hitler de Weimar. Arquitecto: Hermann Giesler

Los proyectos destinados a reformar las principales ciudades del Reich no pasaron de ser simples maquetas de madera y cartón, como muchos otros delirios hitlerianos. La ciudadanía apenas sabía nada de estos sueños grandiosos, aunque de vez en cuando se filtraban noticias para estimular el ánimo de una población crecientemente desmoralizada. Hitler pronunció pocos discursos después de Stalingrado, y las aparatosas ostentaciones de poder desaparecieron. Hitler se refugió en el pasado, dedicándose a elaborar proyectos para Line. Ya antes de la guerra había hablado de retirarse de la política para instalarse en Linz, la ciudad de su juventud. A veces dibujaba una gran torre fortificada que había en Linz y que quería transformar en albergue para jóvenes, ya que. aunque había sido mal estudiante, se había divertido mucho jugando en los alrededores. La idea de transformar Linz en la capital de Austria para vengarse de Viena le rondaba la cabeza desde hacía mucho. El sueño pudo haberse hecho realidad tras la anexión de Austria Si Berlín iba a ser la capital del mundo, Linz sería su capital privada, la ciudad donde pasaría la vejez Sería una metrópoli cultural donde se viviría una incesante festividad artística. Aunque su hostilidad hacia Viena menguó con el tiempo, siguió hablando de Linz como centro cultural. Pensaba construir un gran teatro, una sala de conciertos dedicada a Anton Bruckner, que era, después de Wagner, su compositor preferido. Habría además un teatro para operetas, una ópera de

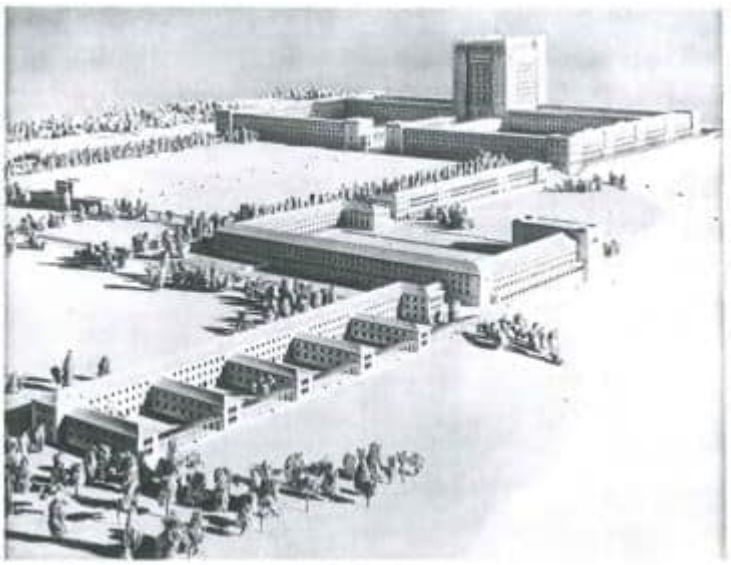
2000 asientos y un gran Museo del *Führer*, todo ello a lo largo de una gran avenida. Casi todos los edificios tendrían que basarse en sus proyectos. En el curso de una cena celebrada en Berlín el 28 de abril de 1942. Hitler dijo en presencia de Speer y de Martin Bormann que pensaba superar el esplendor de Budapest transformando Linz en la ciudad más hermosa del Danubio. El río se urbanizaría «de manera fabulosa» con edificios grandiosos y un arco de triunfo. En una orilla se alzaría un hotel de dieciocho plantas y 2500 habitaciones reservadas para la organización «Fuerza Mediante la Alegría». Hitler y Roderich Fick habían elaborado un proyecto muy detallado para construir otro «Hotel del *Führer*», en estilo renacentista italiano. Hermann Glesler construiría los edificios municipales y una Escuela Adolf Hitler en estilo barroco. También estaba previsto construir residencias para los miembros del Partido y un nuevo Ayuntamiento con una fachada semejante a la de la Opera de Viena; Fick se encargaría de construir una casa del Partido. En la orilla opuesta, al otro lado de un puente colgante, Wilhelm Kreis construiría un observatorio con una gran cúpula que sería «un revés a la pseudociencia de la Iglesia católica»; estarían allí representadas las tres grandes teorías cosmológicas de la historia, la de Ptolomeo, la de Copérnico y la del ingeniero austríaco Hans Hörbiger. Los interiores se construirían según las indicaciones de Troost. También se habló de construir un centro para el gobierno regional, una sala de congresos para 100 000 personas y un salón de celebraciones para 35 000 solamente. Hitler siguió improvisando proyectos, adjudicándoselos ora a un arquitecto, ora al otro, y pidió a Speer y a Bieber que aportaran los suyos. «Linz nos va a costar un riñón», anotó Goebbels en su diario con fecha de 17 de mayo de 1941, «pero para el *Führer* es muy importante».

Linz iba a tener además la galería de arte más grande del mundo, la Pinacoteca del *Führer*, rival y complemento de la Galería degli Uffizi de Florencia. Fick proyectó el edificio y Glesler la fachada. De la biblioteca se encargaría Leonhard Gall. Hitler había querido al principio que fuera un museo de pintura del siglo XIX. Ya en 1925 había elaborado un proyecto para construir una galería de 60 salas llenas de cuadros del período que más le gustaba. Entre los pintores representados estarían Anselm Feuerbach, Wilhelm Lerbl y Hans von Marëes. Adolph Menzel tendría cinco salas para él solo y Arnold Böcklin y Moritz von Schwind seis salas. Un inventario de 1940 enumera 334 cuadros del siglo XIX y todos

destinados a Linz. Hitler, sin embargo, cambió de opinión. En 1939 había nombrado a Hans Posse, destituido en 1933 de su cargo de director del Museo de Dresde, responsable del material que contendría la nueva pinacoteca. Su misión era comprar obras maestras antiguas en Bélgica. Italia y los Países Bajos. Rosenberg, entretanto, saqueaba los museos y las iglesias de los territorios ocupados y confiscaba a las familias judías todos sus bienes artísticos, mientras los «camisas pardas» de Himmler hacían lo mismo en las iglesias y monasterios del Este europeo. A los judíos de Austria, Holanda y Francia se les robó colecciones enteras, y no sólo de pinturas, sino también de muebles y cubertería de plata. Casi todo este material estaba destinado a Linz, el resto fue a parar a otros museos o se lo reservó Rosenberg para un delirante proyecto que acariciaba: una Facultad de Bellas Artes Arias del NSDAP. No hay lugar aquí para analizar en profundidad uno de los mayores saqueos artísticos de la historia. Basten unas cuantas cifras. Robert Scholz, jefe de la sección confiscadora de Rosenberg, elaboró en 1944 un balance de las requisas efectuadas: entre marzo de 1941 y julio de 1944 habían entrado en el Reich 29 trenes de mercancías (137 vagones) cargados con 4174 cajas que contenían 21 903 obras. En total se confiscaron 100 000 obras; aunque muchas fueron destruidas, los Aliados pudieron rescatar 30 000 en 1945 Un robo de tal magnitud, y sancionado además por el *Führer*, transformaba en confesión de cinismo el lema que había pensado poner en la puerta de la Pinacoteca de Linz: «AI pueblo alemán lo que le pertenece[212]».



Maqueta de la torre de entrada de la Academia del NSDAP en el Chiemsee, Baviera.
Arquitecto: Hermann Giesler



Maqueta del campus de la Academia del NSDAP en el Chiemsee, Baviera

Hermann Voss, que sustituyó a Posse, sequía comprando cuadros. Hitler se había reservado el derecho de adquirir el material comprado a un precio que por lo general fijaba él mismo. Tenía buen gusto, ya que entre las obras que adquirió había cuadros de Rembrandt. Cranach, Tintoretto, Watteau. Van Dyck. Brueghel y Leonardo. En 1943 se compraron 881 obras maestras, entre ellas 395 de pintores flamencos. Alrededor de 7000 pinturas destinadas a Linz se escondieron en las minas de sal de Alt Aussee en espera de que se construyera la Pinacoteca.

Había más planes para Lina Se construyó un puente sobre el Danubio que se terminó en 1941; iba a tener unas cabezas especiales proyectadas por Fritz Tamms. Se construiría un gran panteón donde descansarían los restos de Hitler[213]. Esta construcción no se llevó a cabo, como tampoco la de los demás monumentos proyectados para la ciudad. Hitler fue enterrado, como se sabe, en un agujero abierto a toda prisa entre los escombros del bunker de la Cancillería de Berlín.

CAPÍTULO 12
EL ESTILO AUTÓCTONO

En la edad media, el orden de las comunidades estaba determinado por el orden natural de la sociedad nuestra comunidad también exige hoy que se organice la casa de un modo saludable y ordenado la unidad recién fundada de la vida y el espacio colectivos refleja la revolución nacionalsocialista ésta es la idea que ha de servir de base a la hora de construir nuevas casas y no. Como creen todavía muchos arquitectos, la pluralidad de ideas estéticas (…) la tierra alemana es de la colectividad. Y esta exige la protección de la *Heimat* [patria] la filosofía nacionalsocialista pide una planificación urbana acorde con sus planteamientos geográfico políticos y con la sensibilidad ante el paisaje.

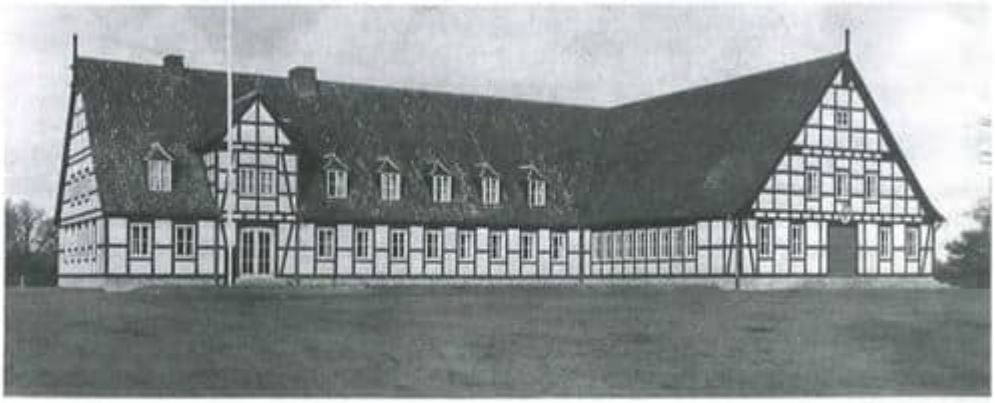
Der Deutsche Bouimester, 1939**[214]**

Si los edificios oficiales se construían en estilo monumentalista. las viviendas y los albergues juveniles del Partido se construían según un estilo autóctono y rural cuyo populismo casaba con los prejuicios relacionados con el paisaje y el apego a la tradición. Casaba además con las ideas nacional racistas. Los nacionalsocialistas estaban en contra de la cultura del asfalto, contra la decadencia de las grandes ciudades. Éstas eran cosmopolitas y mundanas, lugares donde se fabricaba y consumía el arte de vanguardia, una mezcla caótica de razas y nacionalidades «Decadente» y «negrófila» eran las palabras con que Hitler solía calificar el Berlín de los años veinte. La salvación de la «ciudad pecadora» se encontraba en el campo, con sus agricultores, sus tradiciones y su artesanía. Al igual que la pintura, también la arquitectura tenía que reflejar esta filosofía Palabras como «casa», «fe», «nación» y «familia» adquirieron resonancias mágicas y místicas. La animosidad hacia las ciudades y la añoranza de la vida rural no eran, como es lógico, un fenómeno exclusivamente alemán. Las invectivas hitlerianas contra las grandes urbes reflejaban sentimientos muy difundidos durante el siglo XIX Los nacionalsocialistas promovieron con entusiasmo a los autores alemanes que ya habían exaltado el paisaje y la vida rural, por ejemplo a Annette von Droste-Hülshoff. a Conrad Ferdinand Meyer, a Hermann

Löns y a Adalbert Stifter, que abogaban por el retorno a la naturaleza y rechazaban la revolución industrial y la difusión de los adelantos urbanos. Los nacionalsocialistas tergiversaron su mensaje y les dieron un cariz racista. La patria racialmente pura se glorificaba en la literatura «Blubo» (acrónimo de *Blut und Boden*. «Sangre y tierra») de E. Marti», Hedwig Courths Mahler y Kuni Tremel-Eggert. El telón de fondo de sus obras eran los pueblos y aldeas de Alemania y en ellas se reflejaba su amor por la vida rural.

«Ayuda a construir albergues y clubs juveniles» (cartel)

«Ayuda a construir albergues y clubs juveniles» (cartel)



Club de las Juventudes Hitlerianas en Melle. Arquitecto: Hanns Dunstmann

Baño y también ducha, efectivamente. Ambos son imprescindibles para llevar una vida sana en una casa moderna». Publicidad de los calentadores de gas Junkers

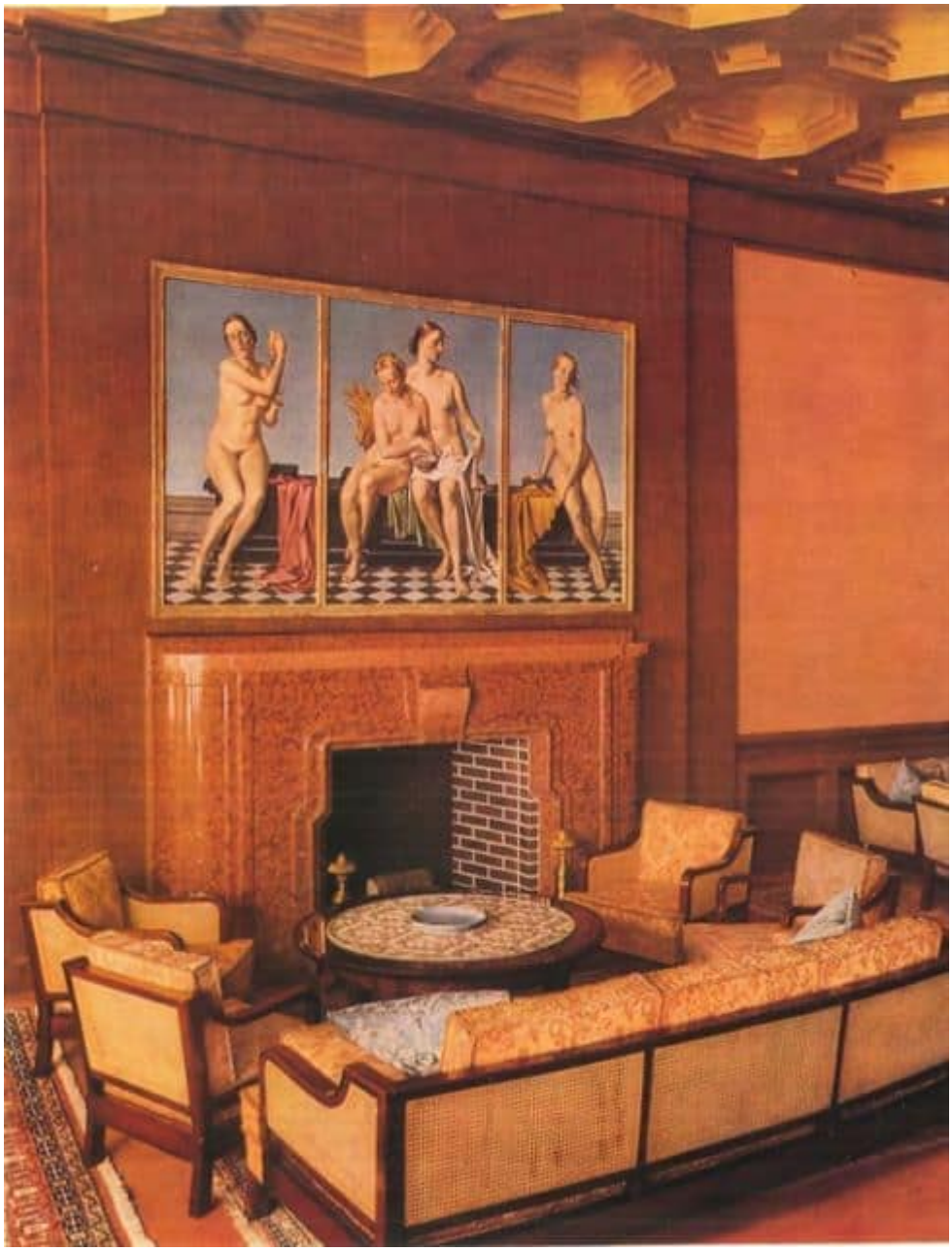
La construcción de viviendas se convirtió en arma política. Al igual que las demás artes, tenía que seguir un estilo predeterminado. Los nacionalsocialistas acuñaron el concepto de arquitectura comunitaria, una arquitectura que producía sentimientos de arraigo. Los albergues juveniles, las escuelas especiales y las viviendas en general tenían que construirse en un estilo que fomentara sentimientos de salud y naturalidad. Uno de los principales artífices de estas «salutíferas» colonias fue el arquitecto Julius Schulte-Frohlinde. Convencido de que los alemanes poseían, de manera

inherente, un estilo propio, nítido y saludable, abogó por la «difusión y conservación de una arquitectura unificada, de acuerdo con la concepción nacionalsocialista del mundo».[215] La casa pequeña en concreto era «la simiente del Volk[216]». Se prestó una atención especial a las antiguas casas de labranza: tenían que reflejar el carácter alemán. Robert Ley, junto con el Frente del Trabajo y el Heimatbund (Liga Patriótica), organizaron la sociedad Heimat und Haus (Patria y Hogar), que entre otras cosas repartía libros que recomendaban la aplicación de estilos rurales a la hora de edificar en los pueblos. Libros como *Kraft durch Freude gestaltet dos schöne Dorf [«Fuerza Mediante la Alegría»] crea pueblos hermosos* de Franz Gutsmiedl. pedían orden y belleza para los pueblos y la observancia de un modelo urbanístico concreto. Tenía que haber una plaza central para las concentraciones y un centro espiritual que fuera una casa del pueblo y no una iglesia. Se exigía asimismo que se construyeran en el campo nuevas viviendas para los pobres que se hacinaban en sucios patios urbanos. Las películas de propaganda no hacían más que prometer a los trabajadores un mundo fantástico lleno de prados y jardines, «casas obreras como no se han conocido en la historia, con una generosa planificación centralizada».[217] Los nuevos polígonos eran sobre todo una expresión de la hostilidad del Reich hacia las ciudades y sus pequeñas viviendas reflejaban un mundo bueno y bonito. «El Frente Alemán del Trabajo lleva a cabo un programa de construcción de viviendas en consonancia con la voluntad del *Führer*. Creamos casas que armonizan con el paisaje y que siguen la tradición».[218]

Adolf Reich, Todos sus bienes (1940)

Franz Weiss, Los siete pecados capitales

Página siguiente: Franz Weiss, Los siete pecados capitales (detalle: el primer ministro británico Neville Chamberlain, de pie, y Winston Churchill en la Casa de la Gula)



Sala de estar de la Casa del *Führer*, Múnich. Decoración de Leonhard Adolf Ziegler Gall y Gerdy Troost.

En la campana de la chimenea, los cuatro elementos de Adolf Ziegler

En 1934 se inauguró Ramersdorf, un *Hitlerdorf* (pueblo de Hitler) construido en Baviera como ejemplo de lo que iba a ser la nueva arquitectura autóctona. Constaba de 150 viviendas unifamiliares totalmente idénticas. La prensa elogió por todo lo alto aquella hazaña de la arquitectura de «Sangre y tierra». Se construyeron 150 pueblos del mismo tamaño y con el mismo trazado. Todas las casas tenían su Jardincito y eran como una invitación a fundar una familia y a tener descendencia. La

uniformidad arquitectónica y urbanística contribuía por otro lado a superar las diferencias de clase y a generar unas condiciones de vida paradisíacas en un paisaje preindustrial que acabaña por unir a todos sus habitantes en una gran familia, llena de amor a la patria.

En este apartado, como en tantos otros, la ideología nacionalsocialista ponía de manifiesto sus contradicciones, pues por una parte fingía dar independencia a los ciudadanos y por la otra los uniformaba.

También la República de Weimar había elaborado un amplio programa en este sentido. El Estado había sufragado la construcción de muchas *Siedlungen* (colonias) para remediar la escasez de viviendas. Y con frecuencia había contratado a arquitectos famosos, entre ellos a algunos partidarios de la arquitectura vanguardista. Las colonias más célebres habían sido las construidas por Le Corbusier en Stuttgart y por Bruno Taut en Berlín. También Gropius y Mies van der Rohe habían trabajado en la construcción de polígonos de viviendas. Gracias a esta medida, los pobres y los parados podían vivir en un sitio decente, a menudo en pequeñas casas unifamiliares con un terreno adjunto. Los nacionalsocialistas respetaron hasta cierto punto esta política. Hitler afirmó en 1942 que cuando terminara la guerra construiría un millón de viviendas al año. La normalización tecnológica permitiría construir una casa en tres meses. Le gustaban las casas de vecinos con un jardín común en el Interior donde los niños estuvieran a salvo de los peligros de la calle. Todas las casas tendrían garaje. Le obsesionaban las posibilidades de la estandarización del diseño: hablando en cierta ocasión con Bormann, despotricó contra las distintas modalidades de corriente eléctrica y la falta de uniformidad a la hora de construir lavabos, ya que todo ello le parecía un derroche; tendrían que ser reemplazables, como las piezas de recambio de los coches A pesar de la modernidad de este enfoque, las construcciones de los arquitectos vanguardistas fueron sustituyéndose por viviendas burdas de techo rústico, vigas de roble y balcones de madera. Era un estilo basado directamente en la arquitectura autóctona de la Alemania meridional, un pastiche cómodo y reciclador del pasado que halagaba el gusto de muchos dirigentes. El fomento de la artesanía y el empleo de materiales locales contribuía a economizar otros más caros, por ejemplo el acero y el hormigón, que hacían falta para las autopistas. Los materiales naturales, por otro lado, camuflaban con gran eficacia a la hora de los bombardeos. La gente se sentía segura bajo las techumbres de doble vertiente de las casas

construidas según las pautas de la antigua tradición artesanal. Las organizaciones como el Kampfbund für Deutsche Kultur habían explotado estos sentimientos antes de que Hitler llegara al poder. Durante el régimen nacionalsocialista, los tejados a dos aguas y las contraventanas se convirtieron en símbolos poderosos y se utilizaron a causa de su particular valor propagandístico[219]. Las casas construidas según este estilo defensor de los valores patrios, este *Helmatschutzsttl*, se calificaban de «bellas y funcionales».[220] «Funcional», «sencillo», «bello» se convirtieron en contraseñas, en palabras clave a la hora de calificar el estilo reiterativo de esta arquitectura de protección estatal. «La honradez ha ganado la batalla también en este frente, (…) esto es lo que diferencia a las viviendas actuales de las construidas a principios de siglo y de la *Sachlichkeit* de la posguerra. Son, por sus leyes arquitectónicas, expresión de nuestra forma de entender la vida».[221]

Los medios de información no hacían más que hablar de Alemania como si se tratara de una inmensa obra en construcción. La verdad es que desde 1935 Hitler empezó a perder el interés por las viviendas, cuya construcción dejó progresivamente en manos de las empresas privadas, mientras se concentraba en la materialización de sus proyectos monumentales. Ello redundó en un notable descenso de las construcciones civiles, que llegaron a ponerse por debajo de la media alcanzada durante la República de Weimar. Hitler había previsto construir viviendas homogéneas que tuvieran la cocina y el cuarto de baño grandes, pero la guerra impidió la continuidad de esta política. El mismo Goebbels se escandalizaba al comparar las cantidades que se Invertían en la reforma monumental de Berlín con la escasez de viviendas que torturaba a las clases trabajadoras de esta ciudad.

Los incontables albergues juveniles que se construyeron recurrieron al mismo estilo tradicional. El manual de las Juventudes Hitlerianas decía:

> *El frontón (frontispicio y tejado a dos aguas) es un elemento natural, práctico y fundamental de la arquitectura alemana. Infunde un sentimiento hogareño, sobre todo en el campo. (…)Para los albergues de las Juventudes Hitlerianas se observarán los siguientes principios: si la planta es nítida y sencilla, el tejado deberá serlo también. (…)Un albergue de las Juventudes Hitlerianas no debe*

tener un techo amanerado, artificial y ostentoso. Queremos armonizar con el paisaje Si en el pueblo dominan los tejados alargados y sencillos, el Albergue no destacará como si fuera una cafetería de moda, sino que deberá adaptarse. (…) Los tejados planos sólo son necesarios en contadísimos casos, por ejemplo en los edificios muy grandes donde se celebren concentraciones festivas. (…) Pero en los albergues rurales no hay que construir con tejados planos para llamar la atención o aparentar modernidad[222].

Comedor modelo. «Primera exposición internacional de Artes y Oficios», Berlín, 1938

No sólo eran lugares donde los excursionistas podían cobijarse, sino donde se inculcaba a los jóvenes los nuevos conceptos políticos y se les educaba de acuerdo con la nueva higiene intelectual. Construir al menos tres albergues en todas las poblaciones de más de 20 000 habitantes. La estructura y la decoración tenían que ser «nítidas, sencillas y sólidas». El mensaje era evidente: tenían que reflejar también los valores alemanes.

Había residencias estivales y barcos de «Fuerza Mediante la Belleza» para la población trabajadora. La sección «Belleza del Trabajo» se ocupaba también de estos menesteres. Bajo el lema «Vida sana, trabajo feliz», crearon centros de reunión y casas de la amistad para que acudieran los obreros al salir del trabajo. A las fábricas se les ordenó que construyesen centros recreativos especiales para sus empleados. El

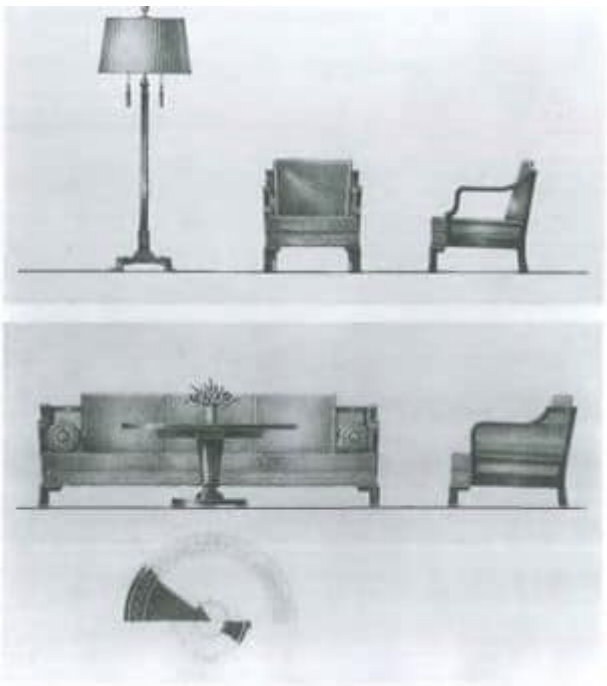
objetivo no era sólo fundar lugares de esparcimiento, sino también adoctrinar a los trabajadores, cohesionarlos para que formasen una unidad patriótica y servicial. No se incentivaban las vacaciones individuales. Las estructuras empleaban materiales de construcción tradicionales y reproducían estilos tradicionales. Todo contribuía a la manipulación absoluta de la vida de los ciudadanos.

La condena de la arquitectura de vanguardia trajo consigo la condena del mobiliario vanguardista. El empleo de materiales naturales, defendido por John Ruskin y William Morris, y propugnado igualmente, ya a principios de siglo, tanto por el Deutsche Werkbund como por la Wiener Werkstätte. fue recuperado y exagerado por los nacionalsocialistas. La decoración de interiores tendía igualmente a adaptarse al estilo autóctono.

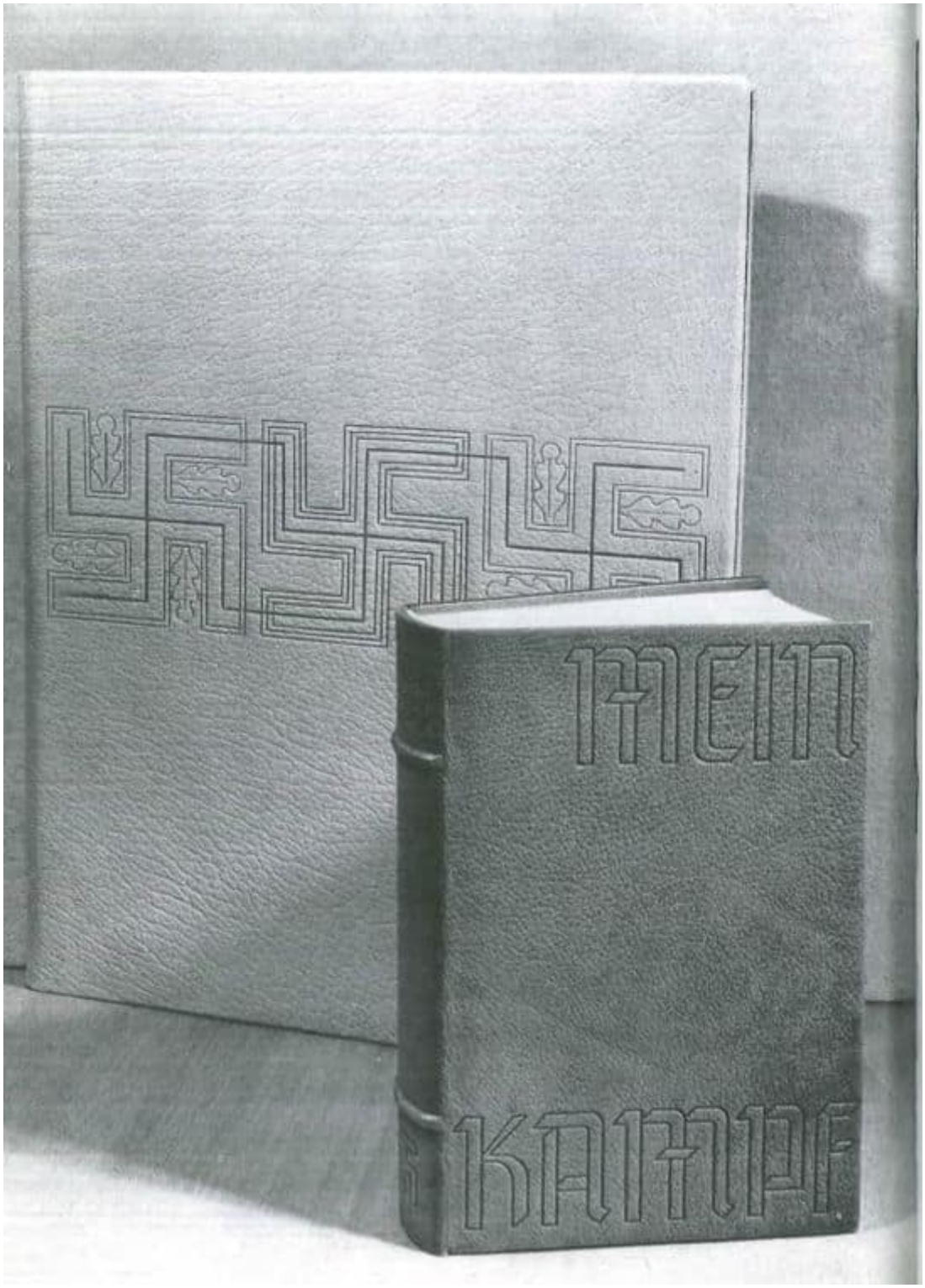
Se imitó el mobiliario rural; proliferaron los motivos medievales y renacentistas; la madera sustituyó al cromo y el acero. Para las casas particulares, el régimen recomendaba los disertos funcionales y sencillos y maderas sólidas como el pino y el roble, a ser posible de procedencia alemana. Las lámparas y puertas de hierro forjado continuaron la tradición artesanal. No había sitio para los adornos decimonónicos, los objetos tenían que ser intemporales, al margen de las modas pasajeras. Construirlos se interpretaba como una limpieza del mundo material. Las mismas palabras con que se había fustigado a los creadores del arte vanguardista se emplearon para censurar el diserto de vanguardia. Era «caprichoso, decadente, contrario a los materiales naturales. Ha roto los hilos que nos ataban al mundo misterioso y vivo de las materias primas», escribió Wilhelm Rudiger con motivo de la inauguración de la «Segunda exposición de arquitectura y artesanía alemanas». En consecuencia, las cucharas, las sillas, las mesas, etcétera, tenían que reflejar «el enfoque de la vida recientemente saneado y libre de estupideces». La nueva artesanía alemana tenía que estar vinculada con la raza alemana, no con elementos extranjeros o judíos.

La palabra que solía emplearse en alemán para designar las artes menores era *Kunstgewerbe; Gewerbe* significa a la vez oficio, actividad transformadora de materias primas y profesión orientada hacia el beneficio. El término se sustituyó por *Kunsthandwerk*, que combinaba las palabras *Kunst* (arte) y *Handwerk* [trabajo manual], «La palabra *Gewerbe* suena a vender arte y al deseo de ganar dinero con él. La palabra *Handwerk* suena a fabricación, a hechura de objetos, evoca la piadosa

reflexión durante el proceso laboral y creativo». Era un ataque directo al funcionalismo de los vanguardistas de la Bauhaus «orientalista» y a su pasión por el acero y los modernos materiales fabricados por el hombre. El concepto lecorbusieriano de la casa como *machine à habiter* era tabú para los apóstoles del estilo rústico. Hacer objetos, lo mismo que crear, tenía resonancias místicas. Trabajar con materiales que «daba la naturaleza» era más importante que el objeto confeccionado. Éste se convertía en «parte de la naturaleza, en puente (que conducía) al mundo elemental de la creación misma».[223] Todo, incluso los utensilios y muebles más modernos, tenían que ser «naturaleza transformada». Hacer objetos se consideraba una misión en la vida. Transformar la naturaleza equivalía a conquistarla.



Muebles para la Cancillería de Berlín



Mi lucha, de Hitler, encuadernado en piel de cerdo y carpeta para documentos

Trofeo concedido en las regatas de Kiel de 1935. Diseño de Richard Klein

Estuche para el diploma acreditativo de una condecoración militar.
Piel de cerdo azul con topacios y diamantes engastados en adornos de oro

Encuadernación en piel de cerdo con adornos de oro y bronce. Diseño de Otto Dorfner

La decoración de los edificios oficiales no tenía nada que ver con la sencillez rústica que se recomendaba para los albergues juveniles y casas obreras. Parte del mobiliario que se considera típico se basó en ideas personales de Hitler, aunque casi todo se debió a la viuda de Troost y a su socio, Leonhard Gall, que dijeron la última palabra sobre la decoración interior de los edificios oficiales. Los macizos muebles de roble, los enormes sofás, los techos artesonados y los paramentos de las paredes acabaron por reflejar, como siempre, las tendencias feudales de la nueva Me. Era un *look* de vestíbulo de hotel y lo que más se buscaba era la comodidad. Él no va más de esta sed de opulencia y de efectismos palaciegos fueron los trofeos con joyas engastadas y los estuches de las condecoraciones.

El gusto por el estilo rural no fue exclusivo de la masa ciudadana; también la clase dirigente construyó para sí casas rurales en aquel estilo rústico y popular que era característico de la Alemania del sur. Hitler había comprado una pequeña finca en los Alpes bávaros, por los que sentía una

devoción profunda. Solía retirarse a aquellos parajes y dar largos paseos vestido a la usanza tirolesa, con pantalones cortos de cuero. Sus vínculos con el Obersalzberg databan de los primeros años de lucha política. Había conocido la zona por mediación del periodista Dietrich Eckart. Allí concibió muchos proyectos y meditó no pocos planes. Acabó convirtiéndose en su lugar preferido y fue lo más natural del mundo que decidiera construir allí una casa para él y para sus más íntimos amigos y aliados.

El Berghof, en Obersalzberg. Foto de Heinrich Hoffmann

La ocupación del Obersalzberg fue idea de Martin Bormann, el secretario y confidente de Hitler. A pesar de las protestas de los lugareños, hizo derribar casas de labranza y capillas para crear un recinto privado. Casi todas las fincas fueron proyectadas por el arquitecto Roderich Fick. Bormann, Speer y Göring se instalaron en ellas. Casi todas estaban comunicadas entre sí por pasadizos subterráneos. Se abrió en plena montaña, a base de dinamita, una carretera particular de varios kilómetros de longitud para garantizar la intimidad y la seguridad en caso de ataque. Aparte de las cuatro fincas había un cuartel, un hotel para los huéspedes de Hitler y un gran complejo de viviendas para los empleados. Para construir

todo tuvieron que trabajar miles de obreros las veinticuatro horas del día. Los costes fueron desmesurados, en particular los de la carretera que conducía a la montaña de Hitler. Sólo se permitía circular por ella a unos cuantos privilegiados. Hitler quiso ampliar la casa en 1935 y se puso a diseñar proyectos con los materiales y en la mesa de dibujo que le prestó Speer. El Berghof, pues así acabó llamándose aquel chalet de lujo, se convirtió en su residencia rural; en ella vivía con Eva Braun, en ella agasajaba a sus íntimos y en ella recibió a más de un dignatario extranjero para tratar asuntos políticos y diplomáticos. No fue ninguna genialidad, como había pensado, sino más bien una chapucera versión corregida y aumentada de la primera casa. Se sentía orgulloso de otro de sus detalles colosalistas, la ventana más grande del mundo, susceptible de subirse y bajarse como el rastrillo de una fortaleza medieval, y desde la que se ponía a contemplar «sus montañas». Según el mismo Speer. «Los muebles imitaban el antiguo estilo rural y daban a la casa un aspecto cómodo y pequeñoburgués. Una jaula dorada con un canario dentro, un cactus y un eucalipto acentuaban esta impresión Había esvásticas en figurillas y cojines bordados por sus admiradoras, combinadas, por ejemplo, con un sol naciente o con una promesa de “Lealtad eterna”**[224]**». Una decoración pretenciosa y *spiessig* (pequeñoburguesa). como buena parte de la arquitectura nazi. Prosigue Speer: «La sala estaba amueblada con artículos salidos del estudio de Troost. Los muebles eran escasos, pero de grandes dimensiones: un aparador (…), una vitrina de afectado clasicismo para la porcelana, un reloj enorme coronado por un águila de bronce de feroz aspecto. Delante de la gran ventana había una mesa de seis metros de longitud. (…) Había dos zonas para acomodarse: una se encontraba a distinto nivel (…) y los sillones tapizados en rojo rodeaban la chimenea; en la otra, situada junto a la ventana, destacaba una mesa redonda con el chapeado protegido por un cristal (…) Detrás de los dos grupos de asientos se encontraba la cabina del proyector de cine, con las aberturas ocultas por un gobelino; en la pared de enfrente había una cómoda enorme en la que estaban montados los altavoces y sobre la que se alzaba un gran busto imitación del estilo y las costumbres de la alta y media burguesía de principios de siglo. Los Mercedes-Benz y el cine doméstico completaban el oropel de aquel ambiente de nuevo rico.

Despacho de Hitler en el Berghof. Foto de Heinrich Hoffmann

En lo alto del Kehlstein, el pico más alto de la zona (2000 metros de altura). Hitler mandó construir un retiro privado. «El nido del águila», que aún está en pie. Para llegar allí, había que recorrer un túnel abovedado, abierto en la roca de la montaña, al final del cual había una especie de explanada cubierta con una cúpula. Luego había que tomar un elegante ascensor de bronce y espejos, cuyo lujo contrastaba con la de Richard Wagner, esculpido en bronce por Arno Breker. Encima de la cómoda colgaba otro gobelino que tapaba la pantalla cinematográfica».[225] En las paredes podían verse algunos óleos de la escuela vienesa: Nano, de Anselm Feuerbach; *De* viaje. de Cari Spitzweg, con un marbete que decía: «Regalo de las Juventudes Hitlerianas»; el cuadro lo había comprado Baldur von Schirach; una especie de altar pintado por Edward Steinle; un desnudo de Tiziano y otro de Paris Bordone. Los pesados muebles de roble, las gruesas alfombras orientales, los tapices, los cuadros, todo era rusticidad de la arquitectura. El visitante que ascendía a aquellas alturas tenía que tener la sensación de ir a ver al amo del mundo, a un hombre por encima de los demás.

El gran salón del Berghof. Foto de Heinrich Hoffmann

Hitler había empezado a aislarse hacia 1937. Evitaba los contactos personales. Su imagen pública —abrazando niños, hablando con los jóvenes en un relajado clima de cordialidad— no tenía nada que ver con la realidad. En aquel refugio de montaña redactó sus discursos más importantes y para hacerlo desaparecía a veces durante varias semanas. Las películas caseras filmadas por Eva Braun nos lo muestran disfrutando de la compartía de sus íntimos y sus mujeres. De tarde en tarde dejaba que fueran a verle sus miles de admiradores, pero por lo general sólo le acompañaba un reducido grupo de amigos. Todos los días se hacía k> mismo. Albert Speer ha descrito en sus memorias una de aquellas jornadas típicas; la descripción arroja mucha luz sobre el estilo de vida de unas personas que se habían erigido en jueces de una cultura nueva, un gusto nuevo y un nuevo arte «Hitler solía aparecer bastante tarde, alrededor de las once, en las estancias de abajo. Leía los resúmenes de la acompañado con vino embotellado o con agua de Fachinger. Los camareros, de pantalón negro y chaleco blanco, eran miembros de su escolta personal, compuesta por hombres de las SS. A la mesa se sentaban unas veinte personas, pero como la mesa era muy grande no se podían entablar conversaciones generales. Hitler se sentaba en el centro, delante de la ventana, y charlaba con la persona que tuviera enfrente, que nunca era la misma, o con las señoras que le flanqueaban. Los invitados se dirigían a la

casita de la montaña poco después de comer. (…) En la mesa donde se tomaba el café. Hitler gustaba de perderse en prensa, escuchaba los informes de Bormann y daba las primeras órdenes del día. La jornada propiamente dicha comenzaba con una comida que se prolongaba hasta la tarde. Los invitados se reunían en la antesala. Hitler elegía a la señora con la que entraría en el comedor, mientras que Bormann tuvo, a partir de 1938, el privilegio de llevar a la mesa a Eva Braun, que por lo general se sentaba a la izquierda de Hitler. (…)Los platos eran blancos; la cubertería ostentaba el monograma de Hitler. (_)La comida era sencilla: sopa, un plato de carne y postre, todo monólogos interminables, a propósito de cosas que por k> general ya conocían los presentes, que por ello mismo le escuchaban sin prestarle atención en el fondo, aunque fingiendo que se la prestaban. A veces, Hitler se adormilaba en el curso de estos monólogos; los acompañantes charlaban entonces en voz baja, con la esperanza de que el *Führer* despertara a tiempo para la cena. (…)Dos horas después, los presentes se reunían de nuevo para la cena, observando exactamente el mismo ritual que al mediodía. Hitler se dirigía después a la sala de estar, seguido por el grupo, que siempre era el mismo**[226]**». Allí solían ver alguna película, por lo general una típica comedia alemana. A Hitler le gustaban mucho las operetas. Después de la sesión de cine se oía música; a pesar de que había en la casa una extensa colección de discos, a Hitler sólo le gustaban las antologías de arias wagnerianas.

Al leer estas descripciones de Speer, al igual que cuando se leen las conversaciones (transcritas) de sobremesa, se empieza a comprender la actitud obtusa y filistea qué la élite nazi tenía en relación con las artes. Al igual que su líder, la corte de Hitler no tenía la menor experiencia de carácter cosmopolita. Casi todos eran unos provincianos. Pocos habían cruzado las fronteras alemanas, salvo para conquistar territorios De los cincuenta dirigentes que controlaban el Partido, sólo diez tenían estudios superiores.

Karinhall, casa de campo de Göring

El gran salón de Karinhall. Foto de Heinrich Hoffmann

Patio interior de Karinhall. Foto de Heinrich Hoffmann

Göring poseía por su parte un lujoso pabellón de caza, Karinhall, a ochenta kilómetros de Berlín, a tono con su cargo de jefe supremo de la Luftwaffe y de ministro de Economía. En Karinhall, bautizado así por el nombre de la mujer de Göring (Karin), solía hospedarse la élite nazi. También se construyó según el pintoresco e inevitable estilo rural «Se encargó al arquitecto Werner March un pabellón de caza para (…) Hermann Göring. Una tarea complicada. El edificio de madera refleja los sentimientos del cliente hacía el paisaje nórdico. Belleza y sana artesanía por todas partes. Madera de pino local. El bambú y el colorido de los paisajes, de acuerdo con la forma tradicional de construir. Los muebles los hicieron los artesanos locales, según sus propios métodos y sus propias ideas. El efecto de conjunto armoniza con el bosque, el lago y el lenguaje de los materiales, que todo el mundo comprende. La forma humana de construir. (…) "Dentro hay un salón alemán cuyo eje es la chimenea. Y un comedor, una biblioteca, dos cuartos de huéspedes y las dependencias de la servidumbre. La distribución es muy sencilla. (…) El edificio refleja la austeridad de un paisaje que pone a prueba el valor de esta arquitectura autóctona."**[227]**

No deja de ser Irónico que Göring guardara su botín artístico en aquel pintoresco palacete. En Karinhall estaban las obras «degeneradas» —de Marc. Gauguin. Munch…— que Göring había confiscado. Durante la Invasión de Polonia se dedicó a atesorar muebles y alfombras. Desde Polonia envió a su *Führer*, a modo de regalo, 30 dibujos de Durero. Estando en Francia, peinó personalmente el Louvre y se quedó con todo lo que pudo. Le gustaba tanto la pintura que en 1945 amenazó con dinamitar

Karinhall para impedir que su colección, valorada en 500 millones de marcos, cayera en manos de las tropas aliadas.

Con sus empinados techos de madera y paja, sus sólidos muros, sus columnas de madera y sus apliques de hierro forjado, Karinhall fue el ejemplo más notable del estilo rústico nacional que se empleó sobre todo para construir albergues juveniles y escuelas especiales.

Con todo, los ejemplos más exóticos de la expresión arquitectónica del pensamiento nacionalsocialista fueron los centros Thing y los Ordensburgen (Castillos de la Orden). Estos últimos mezclaron del modo más extraño el estilo de las fortalezas medievales con el de los castillos de la época Tudor. Construidos en lo alto de montañas perdidas, dominaban el paisaje circundante como los castillos de los caballeros medievales. En los Castillos de la Orden estaban las academias Adolf Hitler, instituciones elitistas para jóvenes selectos y racialmente puros. Allí se les adoctrinaba y se les inculcaba las virtudes de la obediencia, la lealtad, la sinceridad, la fortaleza y la valentía. No había la menor alusión a una causa moral concreta. En nombre de la virtud, se les preparaba para una misión cuyo último acto consistía en avanzar pisoteando cadáveres. Concebidas al principio para que produjeran una élite técnica e ideológicamente preparada, las academias fomentaban la cooperación y la vida en común. «El Partido modela a la persona y le devuelve a su auténtico estado natural. (…) Una fiesta del NSDAP o una visita del *Führer* a cualquiera de los Ordensburgen es un acontecimiento de tal magnitud que la arquitectura debe esforzarse por ser un escenario digno de tamaña profesión de fe».**[228]** La arquitectura debía reflejar el espíritu de cruzada que se inculcaba en aquellas academias. La construcción del Ordensburg de Sonthofen (Baviera) se encargó a Hermann Giesler En el discurso inaugural que pronunció en 1938 ante la cámara de arquitectos, según lo reprodujo la prensa, Giesler subrayó que

> *(…).la arquitectura ha de inspirarse en [la actual] filosofía de la vida. Comparó los edificios inspirados por la egocéntrica filosofía cristiana con los del renacimiento humanista. (…)Sólo los artistas que pertenecen a dicha comunidad, esto es, los artistas nacionalsocialistas, pueden materializar las ideas del Führer. (…) La tarea principal de la nueva arquitectura no es construir*

fachadas, sino alzar plantas. Es en este punto donde se han de solucionar problemas colosales de naturaleza filosófica. (…)Hay que comprometerse con el monumentalismo al que nos lleva el Führer.[229]

Fiesta en honor de Mussolini. Karinhall 1937

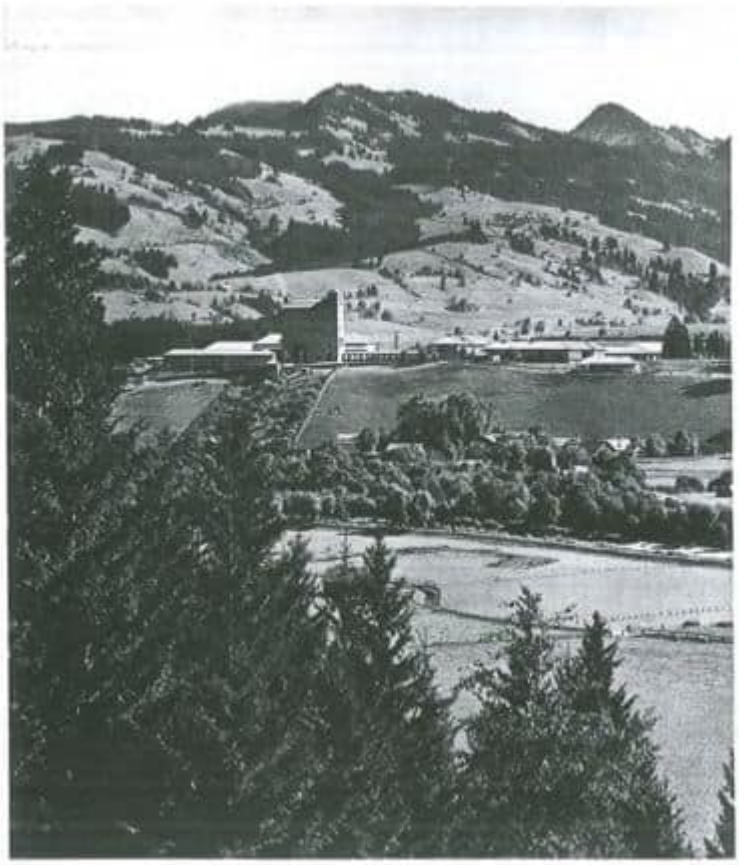
Sonthofen es una mezcla de estilo autóctono y estilo monumental, un reflejo de las dos ideas que Hitler quería inculcar particularmente a los jóvenes: poder y amor a la naturaleza. La arquitectura de aquellas academias de formación política era. al igual que los alumnos, práctica, viril y solemne, y expresaba la majestad del poder mediante columnatas y largos cuerpos laterales que subrayaban la rotunda horizontalidad de los elementos. La maciza torre de piedra no tenía más función que simbolizar el poder. Todo era de imitación en aquella construcción esquemática e imponente que fingía ser un baluarte intemporal. Gigantescos por sus dimensiones, bárbaros por los materiales empleados, aquellos edificios

hacían ostentación de la ideología del Reich. Su estilo militar era la autoafirmación del *Volk*.

Los Ordensburgen, como casi todos los albergues juveniles, contaban con grandes salas de reuniones, decoradas con las insignias del Partido. Según manifestó el jefe de la Sección de Artes Visuales del Departamento de Propaganda del Partido,

> *(…) La pintura y to escultura pertenecen a to que pensamos ha de ser una sala comunitaria de festejos. (…) Aquí pueden hablamos de la oída contemporánea mejor que en ninguna otra parte, aquí es donde cumplen su servido más elevado. De celebración en celebración, la comunidad unida contempla con los sentidos excitados las representaciones pictóricas de nuestra filosofía. Nunca ha tenido la pintura una misión y una responsabilidad tan grandes en la vida política de un pueblo. (…) La transparencia arquitectónica de tos salas de reuniones exige pinturas de viveza extasiante y la monumentalidad de los cuerpos sanos. (…) En sus paredes puede adquirir forma un nuevo ideal de belleza. Sólo los artistas que conocen a fondo el cuerpo, sólo los que lo han cultivado, son capaces de crear cuerpos sanos. Un deficiente mental es incapaz de crear símbolos de belleza radiante y fuerza esplendorosa. Sólo los que viven entre el claro amanecer y el oscuro crepúsculo, y cuyas manos se han templado con la dureza del trabajo, y cuya cabeza está despejada, y cuyos ojos se han hundido a fuerza de pasar noches en vela tienen derecho a crear para las salas de reuniones*[230].

Despacho gótico, Karinhall. Foto de Heinrich Hoffmann



El Ordemburg de Sonthofen, en Baviera. Arquitecto Hermann Giesler

Salo de reunión». Ordensburg de Sonthofen

Vestíbulo. Ordensburg de Sonthofen

La decoración alemana con resonancias del pasado, el ritual de los acontecimientos, todo contribuía a consolidar la unidad y a disolver cualquier sentimiento individual tendente a plantear dudas y preguntas o a rebelarse. El Partido ya se cuidaba de todo.

Se construyeron otros dos Ordensburgen. uno en Vogelsang, al sudoeste de Bonn, y otro en Crössinsee, en la Pomerania, en la frontera septentrional entre Polonia y la actual Alemania. El castillo de Vogelsang lo proyectó Clemens Klotz. El castillo de Crössinsee era un complejo de edificios rústicos de piedra con tejados de madera y paja Contenían todos los pertrechos simbólicos del nazismo: los fóculos, las águilas esculpidas, etcétera.

Willy Meller, El portador de la antorcha. Ordensburg de Vogelsang

Patio de las Águilas, Ordensburg de Vogelsang. Arquitecto: Clemens Klotz

Comedor, Ordensburg de Crössinsee. Arquitecto: Hermann Giesler

Pocos alemanes vieron por sus propios ojos los Ordensburgen. aunque se escribió mucho sobre ellos y se los fotografió a placer. Sonthofen, Vogelsang y la Falkenburg de Crössinsee no fueron más que el comienzo de un amplio programa dedicado a fundar una vasta red de colegios elitistas. Hitler ordenó a Robert Ley que construyera más fortalezas donde poder organizar un cuerpo selecto y decidido de jóvenes audaces,

sometidos al escalofriante sistema de lo que él mismo llamaba educación de élite:

> *Cuando entren en la organización al cumplir los diez años, sentirán por primera vez una ráfaga de aire fresco (por ejemplo, autoridad y disciplina) Cuatro años más tarde se integrarán en el movimiento de las Juventudes Hitlerianas. Allí los tendremos otros cuatro años Pero después no los entregaremos a los que mantenían el antiguo sistema de clases, sino que los pondremos inmediatamente a disposición del Partido, o del Frente del Trabajo, o de la SA, o de las SS. Y al cabo de dos años ingresarán en el Servicio Laboral, del Reich, donde harán lo que se les ordene durante un periodo de seis a doce meses, bajo el símbolo de la patria alemana». Luego servirán en el ejército durante dos años. Y cuando se licencien, volveremos e integrarlos en la SA, las SS*[231].

Juventudes Hitlerianas

CAPÍTULO 13
EL FALSO AMANECER DE UN ARTE NUEVO

El movimiento nacionalsocialista y su «filosofía» no hicieron estallar una revolución que comenzara en un momento dado, sino que se trató más bien de la amarga consecuencia de un proceso sociológico y cultural iniciado mucho antes de que Hitler llegara al poder. En ninguna esfera es tan evidente como en las artes. No podemos aislar los doce años de régimen nazi de la historia de nuestro siglo, como tampoco podemos aislar el arte creado entre 1933 y 1945. Casi todas las ideas expresadas en y por la política cultural nacionalsocialista habían arraigado con firmeza en la sociedad alemana mucho antes de 1933.

A pesar de la estrechez de miras que se impuso con la supresión del vanguardismo, elegir a Hitler no representó un nuevo viraje. Suele creerse que los nacionalsocialistas inventaron un estilo y un arte inequívocamente suyos. Pero no es verdad. Hubo muy pocos hallazgos personales. Casi todo lo que produjeron lo robaron de un acervo cultural conscientemente limitado. Hitler no se cansaba de decir que Alemania se encontraba en el umbral de otro Renacimiento. Sin embargo, los nazis no abrieron nuevos caminos salvo en punto a crueldad y desprecio por todo lo humano. No existió ningún «poderoso comienzo». Al igual que en las demás artes «literatura, teatro, cine, música—, casi toda la pintura, escultura y arquitectura que produjo el Tercer Reich fue de una mediocridad vergonzosa. Hitler representó un retroceso. El estímulo cultural de las masas no produjo nada valioso. Todas las declaraciones, artículos y catálogos decían siempre lo mismo. Fue un período en que, salvo contadísimas excepciones, sólo proliferaron espíritus de segunda y tercera fila.

¿Cómo hay que juzgar este arte? La mirada del especialista en arte es Insuficiente. Nuestras reacciones emocionales ante el arte producido durante el régimen hitleriano han quedado eclipsadas por acontecimientos que impiden analizar su estética al margen del contexto político. Con todo lo que sabemos actualmente de los horrores del Tercer Reich, no podemos contemplar sus productos artísticos sin recordar la función real que

cumplían. Resulta irónico decirlo, pero era justamente lo que los nazis querían. La sospecha de que los regímenes corrompidos y perversos sólo producen obras mediocres es legítima y está refrendada por la historia. Para comprobarlo no hay más que echar una ojeada al arte que fomentaron los nazis La corrupción de los artistas estuvo directamente relacionada con el carácter público de lo que hacían. El apoyo oficial que recibieron les apartó del caldo de cultivo, virgen, selvático e independiente, que la creación necesita. Menguó el ímpetu creador y fueron desapareciendo los impulsos y energías que sólo podían surgir del conflicto, del ardiente deseo de romper con las convenciones. A ningún artista se le animó a despertar y excitar «los corazones y los cerebros», como Goebbels y Hitler habían prometido. Por el contrario, a todos se les Invitó a celebrar algo que no existía un Reich milenario

Tampoco hubo evolución alguna durante aquellos doce años, sólo manifestaciones reiterativas y tan machaconas que al final aburrían. Se hacía hincapié en la pericia técnica y en la ejecución minuciosa del detalle para garantizar que se conjugaban valores eternos y que había una autenticidad, pero el resultado era casi siempre monótono y rutinario. Con altisonantes declaraciones los artistas alemanes producían obras que apoyaban únicamente vulgaridades megalómanas. Con la excepción de escritores como Ernst Jünger y Gottfried Benn, no hubo figuras de categoría internacional. Los ciudadanos intelectualmente válidos fueron los que se marcharon. Aunque no todos produjeron obras de primera categoría, fueron ciudadanos ejemplares por su actitud. El verdadero arte alemán lo realizaron fuera de Alemania los alemanes que se atrevieron a rechazar un régimen que iba contra la humanidad y la civilización. En este contexto, la alternativa entre arte tradicionalista y arte de vanguardia era una alternativa política A nivel político, la polémica entre figuración y abstracción se prolongó hasta la posguerra. No obstante, la idea de que el arte abstracto defiende el progreso y el arte figurativo el tradicionalismo es tan falsa como la que dice que la preferencia del artista por uno o por otro supone una opción política. La polarización de estas dos posturas es demasiado simplista y no puede utilizarse para explicar el arte fascista. La frase lapidaria del historiador de arte Will Grohmann, «Después de Auschwitz es imposible la representación del cuerpo humano», es francamente conmovedora, pero es falsa porque pone en tela de juicio la ética del pintor figurativista.

El advenimiento del postmodernismo ha hecho que algunas personas presten credibilidad a la arquitectura del Tercer Reich y le atribuyan ciertos méritos. Aunque las autopistas y ciertos edificios merezcan algún respeto, la arquitectura nazi en general manifiesta la misma falta de creatividad que las demás artes. Los edificios representaban la autoridad absoluta. Su objetivo era perpetuar el poder de Hitler. Mediante la represión del pluralismo y de la experimentación, los dirigentes trataban de encauzarlo todo hacia un tradicionalismo anticuado. Fue muy poco lo que se construyó con sentido de la alegría o de la espontaneidad. Al igual que en pintura y escultura, no había humor ni ironía. Fue una arquitectura inexpresiva y sujeta a un orden en que los edificios eran como soldados obedientes cuya función consistía en intimidar. Expresaba la perpetuación del poder. El individuo quedaba aplastado por su monumentalismo, no era más que un accesorio insignificante.

Muchos han tratado de definir lo que era específicamente fascista en la arquitectura hitleriana. ¿Por qué no se plantea lo mismo a propósito del Capitolio de Washington o de los edificios neoclásicos de cualquier otro lugar? ¿Era la Cancillería de Berlín más autoritaria que el Capitolio estadounidense? ¿Era monumentalista la primera y el segundo solamente grande? Al igual que en las demás artes, los planteamientos estéticos son aquí insuficientes. Para saber qué era fascista en la arquitectura del Tercer Reich basta con fijarse en la filosofía política que la produjo.

Lo que asusta sin embargo no es lo que tuviera de fascista, sino lo que tenía de normal y placentero. Porque al contemplar aquel arte oficial, tan mediocre y falto de interés, la duda que surge es si la popularidad del régimen se basó en el hecho de que potenciaba un arte de masas que gustaba realmente a las masas, un arte complaciente y tranquilizador, exento de elementos turbadores, un arte que proponía soluciones sin plantear ningún problema. El arte como afirmación de un mundo mejor ha tenido siempre sus partidarios. La aparición de nuevas formas artísticas siempre produce desconcierto y hasta cierto punto cuestiona el orden establecido. No hay duda de que las masas y los dirigentes nacionalsocialistas tenían el mismo gusto. Al *Führer* y a su pueblo les gustaba el mismo arte. Muchos vieron en ello la justificación de la política cultural del Partido, las pinturas, esculturas y edificios nacionalsocialistas gozaron de aceptación pública porque parecían expresar lo que la mayoría ciudadana esperaba del arte. Como dijo en 1938 el crítico Adolf Dreesen,

eran «las pinturas que mejor expresaban la *weltanschauliche Sehnsucht* el anhelo metafísico. La hostilidad hacia el arte de vanguardia que experimentaban muchos ciudadanos era y sigue siendo un fenómeno internacional. Para el mundo pequeñoburgués, la verdad y la belleza eran medidas de protección. una fortaleza donde refugiarse. Fue esta actitud lo que favoreció la aparición de un régimen, no liberal, sino autoritario, una actitud que defendía valores tradicionales y que fijaba modelos morales y estéticos. Un mundo filisteo que rechazaba cualquier cambio radical. Y que produjo un arte al servicio de las convenciones populares, un arte moralmente limpio y sensato, para el hombre de la calle. Fue esta actitud autocomplaciente. esta fuga de la realidad, lo que preparó el camino al fascismo y lo hizo posible. “No queremos en el arte nada que no exista en la vida”, había dicho Goebbels. Pero cuando decía “vida” se refería únicamente a lo que los nacionalsocialistas entendían por “vida”. No había sitio para la vida real, sólo para la mentira manipulada y prefabricada que ellos consideraban vida: una vida de cuerpos saludables. Fue esta falta de imaginación, esta falta de interés por conocer y reconocer el mal y la destructividad que hay en la vida lo que abonó la simiente de lo que sucedió más tarde.

Porque lo que se destruyó fue algo más que un puñado de ciudades; toda una época intelectual y muchos conceptos «conservadurismo, idealismo patriótico, honor militar fueron pulverizados y transformados para siempre, y con ellos toda una tradición cultural. ¿Fue el nacionalsocialismo un fenómeno típicamente alemán, surgido de una mentalidad protoautoritaria que se consideraba superior al resto del mundo civilizado? Hace cincuenta años que se busca una respuesta satisfactoria. Es verdad que el fascismo fue más radical y absoluto en Alemania que en otros países. En Italia y España no se acosó a los artistas del mismo modo que en Alemania. Pero no existe ninguna explicación racional para el hundimiento de toda una nación. La crisis económica, la inflación, el Tratado de Versalles. el miedo de la clase media, etcétera, no bastan para explicar por qué tantos millones cayeron bajo el influjo del nacionalsocialismo. Menos aún para explicar o comprender Auschwitz. Golo Mann ha hablado del “mar encolerizado que lo arrollaba todo” como si el nacionalsocialismo hubiese sido una catástrofe de orden natural. Los trabajos de Adorno sobre la sociedad autoritaria, los ensayos de Marcuse sobre cultura y sociedad y *Eras* y civilización, al igual que la *Psicología*

de masas del fascismo de Wilhelm Reich han tratado de explicar el fenómeno hitleriano. La cuestión sigue en pie: ¿cómo fue posible Auschwitz?

Lo importante no es averiguar quién pertenecía al Partido ni quién estaba al tanto de esto o aquello. Está demostrado que la mayoría no sabía nada acerca de las atrocidades de los campos de exterminio, hecho Irrecusable y al que coadyuvaron las mentiras, la ceguera política y la indiferencia. Pero, aunque el fenómeno no acabe de comprenderse en todas sus dimensiones, el mundo civilizado nunca debe dejar de interrogarse acerca de la naturaleza de las personas y de la sociedad que posibilitaron aquellos horrores. No hay que olvidar que quienes cultivaron aquel arte de medias tintas abrazaron al mismo tiempo la *Weltanschauung* que. con o sin su conocimiento, condujo a las matanzas en masa. Lo que cuenta en última instancia es que la concepción del mundo de un solo hombre y la permisividad de casi todo un pueblo redundaron en la muerte de cincuenta y cinco millones de personas de muchas nacionalidades, etnias y colores.

APÉNDICES

Cronología de Adolf Hitler hasta que fue canciller

1889 Nace en Braunau, Austria (el 20 de abril).
1900 Ingresa en el Instituto Politécnico de Linz, Austria.
1909 Se traslada a Viena.
1913 Se traslada a Múnich.
1914 Se alista en el ejército alemán.
1918 Vuelve a Múnich.
1919 Ingresa en el Partido Alemán de los Trabajadores.
1920 Es jefe de propaganda del Partido y pronuncia su primer discurso importante en el Hofbräuhaus de Múnich.
1920 El Partido Alemán de los Trabajadores pasa a llamarse Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP). Hitler inventa la bandera nazi con la cruz gamada. El Partido compra un periódico antisemita en quiebra, el *Vólkischer Beobachter*.
1921 Rudolf Hess y Hermann Göring ingresan en el Partido
1923 El NSDAP lleva a cabo en febrero el frustrado golpe de la Cervecería de Múnich.
1924 Hitler juzgado en febrero por traición y condenado a 5 años en la prisión de Landsberg. Prohibición del Partido y el periódico. Hitler escribe *Mi lucha* (se publica el primer volumen en 1925).
1924 Hitler sale de la cárcel en diciembre
1925 Reaparece el *Völkischer Beobachter* con un editorial de Hitler titulado «Un nuevo comienzo». A fines de año, el Partido cuenta ya con 27 000 miembros.
1925 Joseph Goebbels ingresa en el Partido.
1926 Hitler reorganiza la SA y las SS. y funda las Juventudes Hitlerianas, la sección femenina y el departamento artístico del Partido. La sede central del Partido se instala en la Braunes Haus de Múnich. Con los derechos de autor de *Mi lucha* Hitler compra una casa en Obersalzburg. El Partido, con 49 000 miembros.
1927 Hitler escribe en Bertechsgaden el segundo volumen de *Mi lucha*. Se le levanta la prohibición de hablar en público.El Partido cuenta ya

con 72 000 miembros. Primera manifestación del Partido en Nuremberg.

1928 El Partido tiene 108 000 miembros.

1929 El Partido tiene 178 000 miembros

1930 El Partido tiene 810 000 miembros y 107 diputados en el Reichstag.

1931 El presidente Hindenburg recibe a Hitler por primera vez.

1932 Hitler se presenta a las elecciones presidenciales y obtiene 11 millones de votos frente a los 18 millones y medio que obtiene Hindenburg. 230 diputados nacionalsocialistas en el Reichstag. La oposición a Hitler se divide: conservadores y socialdemócratas luchan entre sí.

1933 Hindenburg nombra Canciller a Hitler el 30 de enero.

Las cámaras culturales

La Cámara para las Artes Visuales abarca las siguientes ocupaciones:

1 Creación cultural: arquitectos, arquitectos de parques y jardines, pintores, dibujantes y diseñadores, escultores, grafistas, interioristas y artesanos especializados en artes decorativas

2. Reproducción, conservación y cuidado del patrimonio cultural: copistas y restauradores.

3. Difusión cultural: marchantes y anticuarios, editores de libros y material gráfico, publicistas, asociaciones artísticas y de las artes decorativas. Asociación Luterana para el Arte Cristiano. Asociación Católica para el Arte Cristiano.

4. Educación: academias.

«*En Dr., Gerhard Menz.* Der Aufbau des Kulturlandes (Estructura de las profesiones culturales) Múnich y Berlín. 1938. pág 30)

Cuestionario

Nombre y apellidos
Fecha y lugar de nacimiento
Estado civil
Nombre y apellido paterno de la esposa:
¿Es la esposa de origen ario?
¿Es usted miembro del NSDAP?
¿Desde cuándo y con qué número de carnet?
¿A qué sección del NSDAP pertenece?
¿Desde cuándo y con qué número?

¿A qué partidos políticos ha pertenecido?
¿Durante cuánto tiempo?
¿Ha sido usted miembro de la Organización de Veteranos Negro-Rojo-Oro?
¿Cuándo?
¿Ha sido usted miembro de la Asociación de Funcionarios de la República?
¿Cuándo?
¿Ha pertenecido a la Asociación pro Derechos Humanos?
¿Cuándo?
¿Ha pertenecido a la Asociación Bíblica? ¿Cuándo?
¿Pertenece a alguna Orden secreta u organización semejante?
¿A cuál y desde cuándo? (Se incluyen aquí la Orden de los Druidas y el País de Jauja [*Schlaraffia]*)
¿Qué rango ostentaba?
¿Tenía un papel destacado?
¿Cuál?
¿Ha sido juzgado alguna vez por
a) motivos políticos,
b) otros?
«*En Dr., Gerhard Menz*. Der Aufbau des Kulturlandes (Estructura de las profesiones culturales) Múnich y Berlín. 1938. pág 30)

La pequeña prueba de pureza racial

La pequeña prueba de pureza racial, que han de aportar los miembros, incluirá el lugar y fecha de nacimiento de los abuelos paternos y matemos. Recomendamos a todos los miembros que adquieran una licencia de antepasados, que se expende en todas las librerías.
(*Mitteilungsblatt der RKdbK*, febrero de 1937, pág. 3)

Siglas

BdM (Bund deutscher Mädchen): Liga de Jóvenes Alemanas Es la sección femenina de la HJ (véase más abajo)
DAF (Deutsche Arbeitsfront): Frente Alemán del Trabajo, organización fundada por Robert Ley, jefe de relaciones laborales del gobierno, en sustitución de los sindicatos, que se habían prohibido

GDK (Grosse deutsche Kunstausstellung): «Gran exposición de arte alemán»

HJ (Hitler Jugend): Juventudes Hitlerianas, organización fundada por Baldur von Schirach en 1936

KdF (Kraft durch Freude): Fuerza Mediante la Alegría. Sección del DAF cuya misión consistía en organizar las vacaciones y el tiempo libre de los trabajadores

KDR (Die Kunst Im Dritten Reich) El Arte del Tercer Reich, revista artística mensual Desde 1939 se llamó Die Kunst Im Deutschen Reich (El arte del Reich alemán)

NSDAP (National Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei): Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, fundado el 24 de febrero de 1920 a partir del DAP (Partido de los Trabajadores Alemanes)

RKdbK (Reichsämter der bildenden Künste): Cámara del Reich para las Artes Visuales

RKK (Reichskulturkammer): Cámara de Cultura del Reich

SA (Sturmabteilung): División de Asalto; los «camisas pardas»; fuerzas paramilitares del NSDAP, fundadas en 1921

SS (Schützstaffeln): Unidades de Defensa; los «camisas negras». Brazo del NSDAP fundado en 1925 y desde 1929 a las órdenes de Heinrich Himmler. Importante organización de seguridad interna; sus distintas secciones jugaron un papel decisivo en la «solución final»

El término «Tercer Reich» lo *acuñó, no* un nacionalsocialista, sino un revolucionario *tradicionalista, Arthur Moeller van den Bruck, ferviente antinazi que se suicidó en 1925. Quería que hubiese un tercer imperio (Reich) como continuación del primero (el Sacro Imperio Germánico, abolido por Napoleón en 1806)* y *el fundado por Bismarck durante el reinado de Guillermo I*

BIBLIOGRAFÍA

Por desgrada, no he podido obtener la ficha completa de todos los textos que cito en este libro Para más información sobre la literatura artística del Tercer Reich, recomiendo al lector las obras de Joseph Wulf. (Se añaden entre corchetes los títulos traducidos al castellano).

Libros y artículos

Backes. Klaus, *Hitler und die Mdenden Kiinste: Kulturverstdndnis und Kunstpolitik Im Drillen Reich*, Colonia, 1988.

Barron. Stephanie, y otros. *Degenerate Art The Fate of the Avant Garde in Nazi Germany*. Los Angeles y Nueva York, 1991.

Bartetzko, Dieter, Zuischen *Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NSArchitektur*, Berlin, 1985.

Baynes, Norman H, *The Speeches of Adolf Hiller April 1922-August 1939, 2* vote.. Nueva York. 1969.

Behne, Adolf. *Entörtete Kunst*, Berlín. 1947.

Benjamin, Walter. «The Work of Art In the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations*. preparado y prologado por Hannah Arendt, trad, de Harry Zohn, Nueva York. 1968 [«La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, prólogo, trad, y notas de Jesús Aguirre, Taurus. Madrid. 1973)].

Benn. Gottfried, *Kunst und Maehl*, Stuttgart y Berlin. 1934.

Bleuel, H P.. *Das saubere Reich. Eros und Setualität* Im *Dritten Reich*, Bergisch-Gladbach, 1979.

Böttcher, Robert, *Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich*. Breslau. 1933.

Breker. Arno. *Biidnisse unserer Epoche,* Domhelm. s.a.

—, *Im Strahlungsfeld der Ereignlsse*, Preussisch Oldendorf, 1972.

—, Paris, *Hitler et* moi. Paris, 1970.

Brenner. Hildegard. «Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1 933 1934». *Vertelahreshefte fiir Zeitgeschichte* 10, 1 (1962). *Die Kunstpolltik des Nationalsozialismus*, Hamburgo. 1963.

—, *Ende einer burgerlichen Kunslinstitution,* Stuttgart, 1972.

Bullock. Alan. *Hitler. A Study in Tyranny*, Nueva York, 1952 (Bullock publicó una edición revisada en 1962; *Hitler. Estudio de una tiranía*. Grijalbo. 2 vols, Barcelona. 1964. 3.º ed. corregida y aumentada, trad, de Emma Ladd de Sara, Julio Luelmo, Amando Lázaro Ros y Andrés Vergara,

Busch. Günter, *Entórtete Kunsl. Geschichte und Moral*, Frankfurt. 1969.

Bushart. M.. Nicolai, B y Schuster. W. (eds), *Entmachlung der Kunst Archtleklur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 19201 960*. Berlin. 1985.

Bütemann. M.. *Architektur für das Dritte Reich. Die Akademie für Deutsche Jugendfuhrung in Braunschweig*, Berlin, 1986.

Claus, Jürgen (ed.). *Entórtete Kunst Bildersturm vor 25 Jahren*, Múnich, 1962.

Corino. Karl (ed.). *Intellektuelle im Bonn des Nationalsozialismus*, Hamburgo. 1980.

Czichan, E. *Wer verhalf Hitler zur Macht? Zum Anteil der deutschen Industne an der ZerstOrung der Weimarer RepubHk*. Colonia. 1967.

Damus, Martin, *Soziallstiseher Realismus und Kunsl im Nationalsozialismus*, Frankfurt, 1981.

Diel, Alex, Die *Kunsterziehung im Dritten Reich. Geschichte und Analyse*, Múnich, 1969.

Doucet. Friedrich W… *Im Banne des Mythos. Die Psychologie des Dritten Reiches*, Esslingen. 1979

Dresler, Adolf, *Das Braune Haus und die Verwaltungsgebaude der Reichsleitung der NSDAP*, Múnich. 1939.

— (ed). *Deutsche Kunst und entartte* «Kunst- Kunstwerke und *Zenbild als Spiegel der Weltanschauung*», Múnich, 1938.

Dreyer, Ernst A. (ed.), *Deutsche Kultur* im *Neuen Reich. Wesen. Aufgaben und Ziele der Reichskullurkammer*, Berlin, 1934

Engelbert. K, *Deutsche Kunst im tolalen Staat*, Lahr (Baden), 1933.

Earner, K. Kunst *als* Engagement. *Zehn ausgewahlte Essays*, Darmstadt y Neuwied. 1973.

Feder, G., *Die neue Stadt*, Berlin, 1939.

Feistel Rohmeder, Bettina (ed.). *Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des «Deutschen Kunstbenchtes-ausden Jahren*

1 927 1933, Karlsruhe, 1938.

Fest. Joachim. Das Gesicht *des Drilten Reiches. Profit elrer totalitarer Herrschaft*. Múnich y Zurich. 1977.

Hitler. Eire Bioqraphie, 2 vols., Frankfurt. Berlin Occidental y Viena. 1976 /Hitter. *Un estudio* sobre *el miedo*, Noguer, 2 vote . Barcelona. 1974. Existe también una traducción inglesa de fácil acceso para el lector español: *Hitler.* Penguin, Harmondsworth. trad, de Richard y Clara Winston. 1982).

Fischer. H.W_ *Menschenschdnheit. Gestalt und Antlitz des Menschen in Leben und Kunst,* Berlin, 1935.

Fischer, J.. Mater *und Zeichner schauen den Krieg (Mater als Soldaten),* Berlin, sa.

Focke, H. y Reimer, V., *Alltag unterm Hakerkreuz.* Wit *die Nazis das Leben der Deutschen uerdnderten*. Frankfurt. 1979.

Frank. G. y Hempfing, W, *Die Neugestaltung deutscher Stddte. Kommentar zum* Gesek *vom*

1. *Oktober 1937*. Berlín y Múnich, 1939.

Frommhold. Erhard (ed.) *Kunst im Widerstand,* Dresde. 1968.

Gamm, HJ_ *Der braune Kuh. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion. Ein Beitrag zur politischen Bildung*, Hamburgo, 1962.

Giesler, Hermann. *Ein anderer Hitler. Bericht eines Architekten*, Leoni, 1978.

Goebbels, Joseph. *The Goebbels Dianes, 1939-1941*, editados y traducidos por Fred Taylor. Londres, 1982.

The Goebbels Diaries. 1 942 1943, editados y traducidos por Louis Lochner, Nueva York. 1948 *(Diario*. Plaza y Janés. Barcelona. 1960, trad de Eduardo de Guzmán; es traducción directa del inglés. Otra edición que recoge otro periodo es *Diario del 28 de febrero al 10 de abril de 1945*, Plaza y Janés, Barcelona. 1979, prólogo de Rolf Hochhuth, trad, de Ana Maria de la Fuente).

—, *Die Tagebücher uon Joseph Goebbels: Samtliche Fragmente*. Primera parte: *Aufzeichnungen 1 924 1941*, editados por Elke Fróllch, 4 vols.. Múnich. 1987.

—, Sígnate *der neuen ZeiL 25 ausgeuidhlte Reden uon Dr. Joseph Goebbels*. Múnich. 1938.

Grosshans, Henry, *Hitler and the Artists*, Nueva York, 1983.

Grunberger, Richard, *Das zivólfidhrige Reich. Der deutsche Alltag unter Hitler,* Viena. Múnich y Zurich. 1972.

Günther, S., *Innenráume des 'Dritten Reiches• Inteneurs aus den Vereinigten Werkstátten fur Kunst im Handwerk für Reprasentanten dess.Dritten Reiches>*, Berlin Occidental, 1978.

Guthmann, H. *Zweierlei Kunst* in *Deutschland?*, Berlin. 1935.

Hariander. T. y Fehl, G. (eds.) *Hitlers Sazialer* Wohnungsbau *1 940 1945. Wohnungspolitik. Baugestaltung und Siedlungsplanung* (Stadt Planting Geschichte 6), Hamburgo. 1986.

Haug. W.F., *Der hilflose* Antifaschismus, Frankfurt, 1970.

Heer. Friedrich. Der *Glaube des Adolf Hiller*.

Anatomie einer politischen Rehgiositat, Múnich y Esslingen. 1968.

Heigert, Hans, *Deutschlands falsche Trüuineoder: Die verfiihrte Nation*, Hamburgo, 1968.

Held. I, *Kunst und Kulturpolitik* In *Deutschland 1 945 1949. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Wetlkrieg*, Berlin Occidental, 1981.

Henning, E, *Biirgerliche Gesellschaft und Faschismus* in *Deutschland. Ein Forschungsbercht*. Frankfurt. 1977.

Hentzen. Alfred. *Die Berliner Nationalgalerie* im *Bildersturm*, Colonia y Berlin, 1971.

Herding, Klaus y Mittig. Hans-Ernst, *Kunst und Alltag im NSSystem. Albert Speers Berilner Strassenlatemen*, Giessen, 1975.

Hiepe, Richard, Geuiissen *und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand*, Frankfurt. 1960.

Hildebrand. Klaus. *Das Dritte Reich*, Múnich y Viena, 1979 *(El Tercer Reich.* Cátedra. Madrid.1988 sin nombre de traductor).

Hinkel, Hans (ed). *Handbuch der Reichskulturkammer*, Berlin, 1937.

Hinkel, Hermann, *Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus. Bildbeispiele. Analysen, didaktische Vorschlage*, Giessen. 1975.

Hinz. Berthold. *Art* in *the Third Reich*, traducción inglesa de Robert y Rita Kimber, Nueva York y Oxford, 1979.

—, «Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomiebegriffs', en *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer burgerlichen Kategorie*, Frankfurt. 1972.

—. y otros (eds.), *Die Dekoration der Gewalt*. Kunst *und* Medien *im Faschismus*, Giessen. 1979.

Hitler. Adolf. *Die Reden Hitlers am Parteitag der*

Ehre 1936, Múnich, 1936.

Die *Reden Hitlers am Parteltag der Freiheit 1935*, Múnich, 1935.

Mein Kampf, traducción inglesa de Helmut Ripperger, Nueva York, 1939 (No existe ninguna traducción íntegra al castellano; la más completa (reducida a la mitad del original) es *Mi lucha*, sin nombre de traductor, ni casa editorial, ni año, ni lugar, pero probablemente Avila, 1935; 2.º ed. 1937; en la página de créditos se lee: «Traducción autorizada por la Editora Central del Partido Nacionalsocialista Franz Eher Nachflg. Gm.bH. Múnich Berlín / Alemania». La portada dice: «Distribución para España, Avila. San Roque 13»

Hoíer, W, *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1 933 1945*, Frankfurt. 1957.

Hofmann, H, Tag *der Deutschen* Kunst, Dlessen, 1937.

—, Hitler Was *My Friend*, Londres, 1955, trad, inglesa de RH. Stevens /Yo *fui amigo de Hitler*, Luis de Caralt, Barcelona, 1955, trad, de Julio Gómez de la Serna.

Hofmann, W, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einfühmng in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart, 1966.

Hauss, Hermann *y* Schróder (eds.). Antisemitismos. Zur *Pathologie der burgerlichen Gesellschaft.* Frankfurt. 1966.

JSckeL Eberhard, *Hitlers Weltanschauung. Entwurf einer Herrschaft*, Stuttgart, 1981.

Justin, Harald, «Tanz *mir den Hitler». Kuntsgeschichte und faschlsHsche Herrschaft.* Münster, 1982

Rater, Michael H, *Das •Ahnenerbe- der SS 1 935 1945. Ein Beilrag für Kulturpoliiik des Dritten Reiches*, Stuttgart, 1974.

Kauffmann. F A , *Die neue deutsche Malerei. Das Deutschland der Gegenwart*. n.º 11. Berlin, 1941.

Keller. Bernhard. *Das I landwerk* im *faschistischen Deutschland Zum Problem der Masscnbasis,* Colonia. 1980.

Kóhler, Gerhard. *Kunstanschauung und Kunslkrilik* in *der natlonalsozialistischen Presse. Die Kritik Im Feuilleton des «Vdlkischen Beobachters» 19201 932*. Múnich, 1937.

Kracauer, Sigfried, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt. 1963

Kraus. Wolfgang, *Kultur und Macht. Die*

Verwandlung der Wiinsche. Viena. 1975.

Krier, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*. Bruselas. 1985.

Kühnl, R . *Der deutsche Faschismus in Quellen und Dokumenten*. Colonia, 1975.

Kunst. HJ, «Architektur und Macht. Überlegungen zur NS Architektur», en *Mitteilungen*.

Kommentare. Berichte der Philipps University Marburg, 3 (1971).

—, «Die Vollendung der romantlschen Gotik im Expressionismus. Die Vollendung des Klassizismus im Funktionalismus», en Kritische *Berichte 1/1979 Bemerkungen zu Schinkels Entwürfen für die Friedrtch-Werdersche Kirche in Berlín*. Marburger Jahrbuch 19 (1974).

Lane. Barbara Miller. *Architecture and Politics* in *Germany 1 918 1945* , Cambridge, Massachusetts, 1968.

Langbehn, Julius. *Rembrandt als Erzleher*. Von einem *Deutschen (47.º* ed). Leipzig. 1909.

—, y Momme Nissen. *Dürer als Führer*. Vom *Rembrandtdeutschen und scinem Gehilfen*, Múnich. 1928.

Lármer, K , *Autobahnbau* in *Deutschland 1933* bis *1945. Zu den Hintergrunden*, Berlin, 1975.

Larsson. LO. *Die Neugestaltung der Reichshaupstadt. Albert Speers Generalbebauungsplan für Berlín*. Stuttgart. 1978

Lehmann Haupt, Helmut, Art *Under a Dictatorship*, Nueva York, 1954.

Lepper, Barbara. Verboten, *verfolgt: Kunstdiktatur* im *Dritten Reich*, Duisburg, 1983.

Liska. P. NationafcozMltóflsche *Kunstpolitik*, Berlin. 1974.

Lukács, Georg, *Die ZerstOrung der Vemunft, 3* vols., Darmstadt y Neuwied. 1 974 1981 *El asalto a la razón*. Grljalbo. Barcelona, 1976, trad, de Wenceslao Roces.

Masser, Werner, *Adolf Hitler. Legende. Mythos. Wrklichkeit*. Múnich. 1974 */Hitler*. Acervo. Barcelona. 1983, trad, de Diorki.

—. *Hitlers «Mein Kampf*». Múnich. 1966.

Mattausch, R , Slediungsbau *und Stadtneugnindungen im deutschen Faschismus,* Frankfurt. 1981.

Merker, Paul. *Deutschland Sein oder* Nichtsein. Frankfurt. 2 vols.: I. Von Weimar *zu Hitler,* 1973; 11, Dos *Dritte Reich und sein Ende*, 1972.

Merker, Reinhard. *Die bildende Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik. Kulturproduktion*. Colonia. 1983.

Metken. Günter (ed.). *Realismos. Zwischen* Revolution und *Reakiion 1 919 1939*. Múnich. 1981.

Mitscherlich. A. y M. Die *UnfBhigkeit zu trauem. Grundlagen kollekUven Verhaltens*. Múnich, 1967.

Mittig, KE, «Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst., en *Die Dekoration de/ Gewalt*. Kunst *und Medien im Faschismus.* Giessen. 1979.

Moeller van der Bruck, Arthur. *Das Dritten Reich,* Hamburgo. 1931.

Mosse, George L, Die *Nationalislerung der Massen:* Von den *Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*, Berlin, 1976 (ed). *Nazi Culture: Intellectual. Cultural, and Social Life in the Third Reich*. Nueva York. 1966 *La cultura nazi. La vida intelectual, cultural* y *social en el Tercer Reich,* Grijalbo. Barcelona. 1973).

Müller Mehlis, Reinhard. *Die Kunst im Dritten Reich,* Múnich, 1976.

Neumann. Franz. *Behemoth. Struktur und Praxis des Natlonalsozialismus 1933-1944*, Colonia y Frankfurt. 1977 /*Behemoth. Pensamiento y acción en* el nacionalsocialismo, F.C.E. Méjico. 1953. trad, de Vicente Herrero y Javier Márquez.

Nolte. Ernst (ed). *Der Faschismus in seiner Epoche. Die Action française. Der italianische Faschismus. Der Nationalsozialismus,* Múnich y Zurich. 1979 *El fascismo en su época*. Península. Barcelona. 1967).

—. *Der Nationalsozialismus*, Frankfurt. Berlín Occidental y Viena. 1970.

Theoríen über den Faschismus, Colonia y Berlín. 1967.

Peltz Dreckrnann. U, *Nalionalsozialistischer Siedlungsbau*, Múnich, 1978.

Petsch. Joachim, *Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert*, Colonia, 1973.

—, *Boukunst und Stadtplanung Im Dritten Reich.*

I lerieltung / Bestansdsaufnahme / Entwicklung Nachfolge. Múnich y Viena, 1976.

Peukert, D. y Reulecke, J. (eds.). *Die Reihen fast geschlossen. Beitrüge zur* Geschichte des *Alltags unterm Nationalsozialismus*, Wuppertal, 1981.

Picker, Henry, *Hitlers Tischgesprache im Führerhauptquartier 1 941 1942*, Bonn, 1951 [ésta es la edición preparada por Gerhard Ritter; en las notas, sin embargo, Peter Adam cita una edición posterior, publicada en Stuttgart en 1976. refiriéndose sin duda al texto publicado por el Seewald

Ver lag en 1963, preparado por Percy Ernst Schramm, en colaboración con Andreas Hillgruber y Martin Vogt; de esta segunda edición hay trad, castellana de Mariano Orta, *Hitler. Anatomía de* un *dictador. Conversaciones de sobremesa en el Cuartel General del Führer 1 941 1942*, Grijalbo, Barcelona, 1965)

Price, Billy F_ *Adolf Hitler: The Unknown Artist*, Houston. 1984.

Probst, V.G., Der *Bildhauer Arno Breker*, Bonn y Paris, 1978.

Rave, Paul O… *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburgo, 1949.

Recker, M.-L, *Die Grosstadt als Wohn und Lebensberelch* im *Nationalsozialismus. Zur Griindung der "Stadt des KdFWagens"*, Frankfurt y Nueva York, 1981.

Reich. W, *Massenpsychologie des Faschismus*, Copenhague. Praga y Zurich, 1933. Reimp., Frankfurt. 1972.

Relchardt H I. y Schdche W… *Von Berlín nach Germania. Ober die Zerstorung der Reichshauptstadt durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen*. Berlin, 1985.

Reif, Adelbert (ed.), *Albert Speer Technik und Machi*. Esslingen, 1979.

Reiman, Viktor, Dr. *Joseph Goebbels*. Viena y Múnich, 1976.

Richard, Lionel, *Deutscher Faschismus* u*nd Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen*, Múnich, 1982 (cf.) del mismo autor: *Nazismo* y literatura. Granica, Buenos Aires, 1972, trad, de Noemí Olla; *Del expresionismo al nazismo. Arte* y *cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Gustavo Gilí. Barcelona, 1979, trad, de Josep Elias

Rischbleter, H, *Grindgens. Schauspieler, Regisseur. Theaterteiter*, Hannover, 1963.

Rittich, Werner. Architektur und *Bauplaslik der Gegenwart*, Berlín, 1938.

—, «Deutsches Kunsthandwerk. Zur ersten Deutschen Kunsthandswerksausstellung München 1938». en Die *Kunst im*

Dril ten Reich 2 (1938).

Rosenberg, Alfred. *Dcr Mythos des 20*.

Jahrhunderts. Eíne Wertung *der seelischgeistigen Geslaltenkámpfe unserer Zeit*. Múnich. 1930.

Roxan, David y Kenneth Wan stall. *The Jackdaw of Lint*, Múnich. 1966

Sarlay. Ingo. «Hitropolís». en *Kunst auf Befehl*, Múnich. 1990.

Schafer. Hand D_ *Das gespaltene Bewusstsein. Ober deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1935-1945*, Múnich y Viena. 1981.

Schirach. Baldur von, *Zwei Reden tur deulschcn Kunst*, Múnich. 1941.

Schirmbeck. P., *Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der* NS Zeit. Marburgo. 1984.

Schmeer, K, Regle *des üffentílchen Lebens im Dritten Reich*. Múnich. 1956.

Schmitt. H. J. (ed), Die *Expressionismusdebatte*.

Materialien zu einer marxistischen

Realismuskonzeption, Frankfurt, 1973.

Schmitthenner, P, *Baukunst* im neuen *Reich*, Múnich, 1934.

Schneede, Uwe M. Die *zwanzlger Jahre. Manifesté und Dokumente deulscher Künstler*, Colonia, 1979.

Schneider. C. *Stñdtegründungen im Dritten Reich*.

Eofsburg und Salzgitter. Ideologic

Ressortpolitik Representation. Múnich. 1979.

Schnell, Ralf. *Kunst und Kultur im deutschen Faschtsmus,* Stuttgart. 1978.

Schoenbaum, David. *Die braune Revolution. Line Sozialgeschichte des Drittens Reiches*, Colonia y Berlin Occidental. 1968.

Scholz, Robert, *Architeklur und bildende* Kunst *1 933 1945*, Preussisch Oldendorf. 1977.

SchOnberger, A. *Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologic und Architektur,* Berlin, 1981.

Schultze Naumburg. Paul. *Kampf und die Kunst*, Múnich. 1932.

—. *Kunst aus Blut und Boden*, Leipzig, 1934.

—. *Kunst und Rasse*, Múnich, 1928.

—, «Zeitgebundene und blutgebundene Kunst», Das *Bild*. 4. 8 (1034)

Schuster, Peter klaus (ed), Notionalsozia/ismus *und »entórtete KunsP: die »Kunstsladt• München 1937*, Múnich, 1988.

Schweitzer. A, *Big Business in the Third Reich*.

Bloomington, Indiana, 1964.

Selle, G, Die *Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwlcklung der industriellen Produktkultur*, Colonia. 1978.

—, *Kultur der Sinne und dsthetische Erziehung. Alltag, Sozialisation*, Kunsfunferricht in *Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik*,

Colonia, 1981.

Shirer, William L, *The Rise and Fall of the Third Reich*. Nueva York, 1960 /Auge y *caída del Tercer Reich*, Luis de Caralt. Barcelona. 2 vols, 1971; también es accesible en Esparta la versión francesa: *Le Troisiéme Reich des origines* ó *la chute*, Stock, Col. Le Livre de Poche. París, 1979).

Silva, Umberto, *Ideología e arte del fascismo*. Milán, 1973.

Speer. Albert, *Architektur, Arbeiten 1 933 1942*, Frankfurt. Berlín y Viena, 1978.

Inside the Third Reich: Memoirs, trad, inglesa de Richard y Clara Winston. Nueva York. 1970 *Memorias*, Plaza y danés. Barcelona. 1969. trad, de Angel Sabrido, sobre las discrepancias entre la versión norteamericana y las *Erinnerungen* publicadas en Frankfurt y Berlín en 1969, cf. lo que dice David Irving, *El camino de la guerra*, Planeta, Barcelona, pág. 18). *Spandauer Tagebücher*, Berlín, Frankfurt y Viena. 1975.

Steinberg, Rolf (ed), *Nazi Kitsch*. Darmstadt. 1975. Steingrflber. Erich (ed.), *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, Múnich. 1979.

Stem. Fritz. *The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley, 1961.

Stem. J.P. *Hitler, der Führer und das Volk*, Múnich, 1978.

Stommer, R. y Philipp. C.G. (eds.), *Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reiches*. Marburgo. 1982 Tank. Kurt Lothar, *Deutsche Plastik unserer Zeit*, Múnich. 1942.

Taylor. Robert R.. *The Word in Stone. The Role of Architecture* in *the National Socialist Ideology*, Berkeley y Los Angeles, 1975.

Tout, Anna. *Architektur im Dritten Reich 1 933 1945*. Berlin. Frankfurt y Viena. 1967

Theweleit. Klaus, Mdnnerphantasien. Frankfurt. 2 vols, 1977.

Thies. Joachen, *Architekt der Weltherrschaft. Die •Endziele• Hitlers*, Konigstein/

Taunus y Dusseldorf, 1980.

Thomae. Otto. *Die PropagandaMaschinerie*.

Bildende Kunst und Offentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin. 1978.

Treue. Wilhelm, *Kunstraub. Über das Schicksal* von *Kunstu-erken* In Krieg, *Revolution und Frieden*, Dusseldorf, 1957.

— (cd). *Zum nationalsozialistischen Kunslraub in Frankrekh. Der «BargatzkyBericht-*, Stuttgart, 1965.

Troost. Gerdy (ed.), *Das Hauen im Neuen Reich*, Bayreuth, 2 vol_ 1938

Valland, Rose, *Le front de Fart*, Paris. 1961

Vinnen, Carl, *Protest deutscher Kunsller*, Jena. 1911.

Vollbehr, E. *Arbeitsschlacht Fünf Jah re Malfahrten auf den Bauplatzen der «Strassen Adolf Hitlers»*. Berlin. 1938

Vondung. Klaus. Magie *und Manipulation*.

Ideologischer Kult und politischer Religion des Nalionalsozialismus, Gotinga, 1971.

Walz, M, Wohnungsbau- und *Industrieansiedlungspolitik in Deutschland 1 933 1939*, Frankfurt. 1979.

Warnke, Martin (ed.) *Bildersturm. Die Zerstomng des Kunstwerks*. Múnich. 1973.

Wernert. E, *L'Art dans le lile Reich. Une tentative desthétique dirigiée*, París. 1936

Wilke. H . *Dein* «Jozum *Liebe*, Berlin. 1939.

Wolbert. Klaus. *Die Nackten und die Toten des •Drillen Reiches• Folgen einer politischen Geschtchte des KOrpers in der Plaslik des* deutschen *Faschismus*, Giessen, 1982.

Wolters. R, *Albert Speer*. Oldenburg. 1942.

—. *Nene Deutsche Baukunst*, Berlin, 1940.

Wulf, Joseph, *Uteratur und Dichtung im Dritten Reich. Fine Dokumentation*, Reinbek y Hamburgo, 1966.

—. *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh, 1964.

—(ed.). *Die biIdenden Künste im Dritten Reich Eine Dokumentation*, Gutersloh, 1963.

Zentner, Christian, *Adolf Hitlers •Mein Kampf. Eine kommentierte Auswahl*, Múnich, 1974.

Catálogos

Berlín. Akademie der Künste. *Skulptur und Macht: Figurative Plaslik im Deutschland der 30er und* 40*er Jahre*, Berlin, 1938.

Berlin, Nationalgalerie, Akademie der Künste y Schloss Charlottenburg. *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 1977.

Berlin. Zwischen *Krieg und Fneden. Gegentandliche und* realistlsche Tendenzen in der Kunst nach *1945*, preparado por el Frankfurter Kunstverein, 1980

Berlin, Akademie der Künste, *Zwischen Wilderstand und Anpassung. Kunst in* Deutschland *1933-1945*, al cuidado de Barbara Volkmann, 1978.

Darmstadt, Ordnung in Stein. *Architektur der Nalionalsoztalismus*, 1975.

Frankfurt. Kunst *im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, 1974.

Hamburgo. Kunsthalle, *Verfolgt und Verfuhrt: Kunst unterm Hakenkreuz* in *Hamburg 19331 945*, 1983.

(Múnich), Jürgen, Claus. *Entórtete Kunst:* Bildersturm *vor 25 Jahren*, 1962.

Múnich. *Weltkulturen und modeme Kunst*, 1972

AGRADECIMIENTOS

Este libro surgió a raíz de dos programas de televisión que hice para la BBC en 1988, «El arte del Tercer Reich, I: La escenificación del poder», y «II: La máquina propagandística». Pertenecen, junto con «Recuerdos de Richard Strauss», a una serie de programas cuyo objeto era ensebar cómo se utilizaba el arte para legitimar una ideología salvaje y para disfrazar la perversión de un sistema totalitario.

A diferencia de la redacción de un libro, la producción de una serie televisiva es un trabajo de equipo. Son muchos los que participan y que contribuyen a realizarla. Mientras preparaba los programas, aproveché los conocimientos y las experiencias de muchas personas cuyos enfoques se reflejan también en este libra Me gustaría manifestar mi agradecimiento en primer lugar a Robert McNab y a Lutz Becker, que intervinieron de manera activa en la Investigación y en la redacción de los guiones. También quisiera dar las gracias a Judy Shears, que vio los programas con afecto y profesionalidad durante sus muchas, irregulares y complicadas etapas, y al montador de los mismos, Julian Miller. Sin la colaboración de estos cuatro colegas y amigos, la serie no habría existido ni obtenido la confirmación que supuso el Premio de la Academia Británica de Artes Cinematográficas y Televisivas al Mejor Documental Artístico del Año.

Hablé y me entrevisté con no pocas personalidades del mundo artístico que conocían el Tercer Reich de primera mano. Quisiera expresar mi agradecimiento al doctor Emst Akhner, a Theo Baltz, a Gräfin Marion Dönhoff. al doctor Dagmar Fambach, al profesor Berthold Hinz, al profesor Dieter Hönisch, al profesor Wolf-Dieter Dube, al doctor Michael Krüger, a Edmund Luft, a Reinhard Müller-Mehlis. al profesor Julius Posener, al doctor Wolfgang Schäche, al doctor Christoph Stötzel, al doctor Peter-Klaus Schuster, a Wolfgang Weiss, a Andreas Wilkens y al profesor Matthias Winner.

También quiero dar las gracias a Julia Matheson, que me ayudó a pasar el texto de una anticuada máquina de escribir a un moderno procesador de textos y a quien pude recurrir en todos los momentos de desconcierto y desorientación.

Por lo que respecta al libro, desearía dar las gracias a los editores Paul Gottlieb y Andreas Landshoff por sus consejos y estímulo; a la directora literaria Phyllis Freeman, que se esforzó al máximo por eliminar las numerosas imperfecciones del manuscrito y cuyo entusiasmo no decayó en ningún momento, y a Mana Teresa Vicens, su escrupulosa ayudante. Mi agradecimiento igualmente a mi traductora (y hermana) Renate Winner, por sus múltiples sugerencias. Y *last but not least*, mis más efusivas gracias a Uta Hofmann, que colaboró en la investigación fotográfica con dedicación desusada.

INDICE

Los números de página en cursiva se refieren a las ilustraciones

Abanderado, El (Lanzinger). 18
Academia de Arte Nórdico (Bremen). 27
Academia del NSDAP. Chiemsee (Giesler), 270; 274, 275
Academia Prusiana (Berlín), 5965, 116
Academia, Adolf Hala. 296 301
Adam, Luitpold. 163
Adler, Jankel. 99
Adorno. Theodor, 305
Aduana de Múnich, 203
aeropuertos Berlín: Gatow. 211. 248; Tempelhof, 211, 248; 248
Afilador. 51 (Kunst). 187
Agricultores ofrecen a Enrique el León.. Lot (Dohme), 29
águila(s). 132 187, 205. 236, 244, 301; 189. 231. 246. 247, como símbolo de poder. 132; 132
Al principio era la palabra (Hoyer). 172; 172
Al terminar el día (Schlageter). 67
albergues Juveniles, 285-286
Albiker, Karl. 179. 184 185; Corredores de relevos. 185, Lanzadores de disco, 185
Alerta (Breker) 199; 199
Alexei Paulovitch Bondar (Jordan), 169
alemán, definición de lo, 2324
Ambrosi, Gustinus: Diana. 190
Amigas de la irlanda (Spiztweg), 104
Andri. Ferdinand Madre e hijo. 68
animales, cuadros de, 132
Antigüedad, el nuevo arle alemán y la, 11, 21, 2627, 115 188. 200. 252
antisemitismo. 1015, 28. 3839, 53 55. 156, 214. 250; capitalismo y. 38; de Goebbels, 45. 123, 125-127, de Hitler. 10 12. 41. 62; en la propaganda. 10-11, 66-68; 62, 63; en literatura. 39. en pintura. 173; anuncios, 74. 75, 78, 280
Arando al atardecer (Jäckel). 137

Arco de Triunfo. Berlín (Speer), 262, maqueta, 266, 267
Archipenko. Alexander, 122
Architecture d'Aujourdhui, 244
Arendt Hannah. 109
aria (Indoeuropea), cultura 11, 15, 23-24 26. Egipto, los persas y la. 23 24. la antigua Grecia y la. 26 27; la Edad Media y la. 26; la India y la. 26; los románticos y la. 26. Roma y la, 26;
Arp, Hans, 38
arquitectónicos, estilos, 211, 220-227; Bauhaus. 39. 76. 211. 287; el postmodernismo y los, 304; Heimatschutzstil. 285; interior, 256; monumental, 207 227, 277; neoclásico, 211, 215, 220, 229-230, 236. 237, 304; vernáculo. 211-212, 277-299
arquitectos (véase artistas)
arquitectura: Hitler y la. 41. 4347, 67. 82. 206 227, 229 249; albergues juveniles 280. 285 286; campos de destile. 245. 249; como «polaina convertida en piedra». 82, 211; como propaganda. 211. 233. 304; como símbolo, 236. 244. 254, 256; control político y 270; decoración y. 205. 236 237. 241. 299; edificios púbicos. 71, 207 227. 304. elementos religiosos en la. 235. escultura y. 203. 205; estadios. 71, 187. 189. 190. 203. 239 241. 244, 245, 249 250; 225. 242 243. 245. 250 251. 253 fábricas, 75-76. 280; fortalezas y castillos. 80. 296 301; maquetas. 248. 268. 270. 271. 272. 274. 275. materiales de construcción. 244. 249. 259. 285, 287. misión de la. 296. planificación urbanística y. 272 273; piaras públicas, 233, 249. 262. 280; 268. salones comunitarios/de actos, 263, 286. 298. 299. torres, 249. 270. vanguardista, 211 215, 286 287, 305. Véase también. viviendas
arte degenerado, exposiciones de, 93. 119. 122 127; 63. 122 123. 124 125. 127; Judíos y. 123. 124; venta de obras confiscadas, 127. véase también; arte vanguardista
«arte degenerado», exposición (Múnich), 93. 119. 120 127; 127; catálogo. 122. 124 125
arte vanguardista. 11, 29. 38. 5657. 66. 122-123; antisemitismo y. 123; bolchevismo y. 32. 38. 39; cosmopolitismo, internacionalismo y. 38. 39. 66. 277; decadencia y. 35. 38, 67. 277; Guillermo II y d. 38. 66; Hitler y el. 41. 69. homosexualidad y, 38; judaísmo y, 35. 38. 39. 69. la Nueva Objetividad y. 39. prohibición del. 69; rechazo del 65. 305. Véase también, arte degenerado

artes plásticas. 79. 11. 15 16. 24. 38. 71; como propaganda, 9. 109, 117 118; como religión. 136 132; deporte y, 179. 205. destrucción de obras degeneradas, 127; el emperador Guillermo II y las, 38; eliminación de las obras de artistas judíos y vanguardistas, 39. 59-60. 123, exposiciones en fábricas. 73 75; modernidad, vanguardismo y. 28 29. 38-39, 56. 304; «negrificación» de las, 127; temas, 97, 109 110, 129 173
artesanía. 110, 286 287; encuadernaciones, 288. 289. estuches. 289; muebles. 286. 287; mujeres y, 156; técnicas tradicionales, 110; trofeos, 289
artistas (pintores, escultores y arquitectos). 116, 303; como educadores políticos. 53; «degenerados». 122; delegación de artistas franceses en Alemania. 201; lista negra de. 53; nórdicos, 56; premios, honores. 116 117
Atenea (diosa), 115
Auschwitz, 305
Autobahnen (véase autopistas)
autopistas. 71. 215 219; 214. 216. 217, 218
Autorretrato «Max Liebermann» 60
Avenida Axial (Berlín). 262
Babel. Adolf. 61
Bach, familia. 138 140
Bade. Wilfrid. 178
Bailarina amerito (Kirschner). 124
banderas de sangre (Blutfahne) 230
Barlach, Ernst 33. 56. 60. 69. 109. 124. 180
Barrel. Maurice, 244
Bastanier. Hanns, 38. Primeras nubes de nieve, 3637
Bastión contra el Este (Dohme). 28
Batalla (Broker). 205
Baudissin. Klaus Graf von. 52. 122
Bauhaus. 39. 76. 211, 219. 287
Baumeister. Willi. 52; Figura con
franja rosa HI. 125
Baumgärtner, Thomas. 99. El tejedor de Tegernsee. 143
Beckmann. Max. 52. 123. 124
Befreiungshalle (Kelheim). 79, 225; 82
Behrens. Peter. 33. 44, 56, 211. 220

Bélico, arte, 8. 157 165; exposiciones de. 118. 164
Bellas artes, las (Erler), 10
«Belleza del Trabajo» (Schönheit der Arbeit), 75. 239. 286
Belling. Rudolf. 109. 180
Benjamin, Walter, 21
Benn. Gottfried, 57. 109. 303
Berghof (Obersalzberg), 290 295; 290 293
Berlin, reconstrucción. 245 268
Bernuth. Pritt; B combate, 132
Berrän. Heinrich. 133; El segador. 137
Bestelmeyer. German. 211
Bieber. Oswald. 237; Casa del Derecho Alemán, 237, 238
Bismarck Mausoleo de, reproducción (Kreis). 83
Blaue Reiter, Der (grupo), 29. 57. 65 66. 109. 123
Blecker, Bernhard. 184. Soldados dormidos. 184
«Blubo». literatura (véase «Sangre y tierra.)
Blut (sangre), definición de. 23
Böcklin. Arnold. 273
Bode. Wilhelm. 190
Bodegón rural (Henrich). 143
bolchevismo. 32. 38.
«bolchevismo cultural», 43
Bonatz, Paul 211. 218; 216
Bórdeme. Paris. 292
Bormann. Marlin, 272. 291. 293
Bötcher. Robert 21, 32
Bouchard. Henri, 201
Braun, Eva 291. 293
Braun, Haus (Casa Parda). Múnich. 119. 229; 230
Breker, Amo. 117, 177, 179. 183,197 205, 244. 256; exposición en París, 201 202. fotografiado. 201. 202. taller de. 198 199, 201. B abanderado. 198; Alerto. 199; Batalla, 205; Camaradería. 197; Combatiente. 256; Decathlon. 203; Destrucción. 198; Dominación. 198; El despertar de la patria. 198; B El ejército. 257; Genio. 256. B guardián. 8. Osadía. 256; La partida del guerrero, 198; El Partido. 257; Reflexión. 256. Richard Wagner, 198. El sacrificio. Valor, 14. Vencedor. 203. El vengador. 197; Venganza 198. Victoria. 198; bustos. 202; 198. desnudas femeninos. 256; retrato de Hitler. 197

Brücke, Die (grupo). 29. 57. 65. 109, 123
Bruckner, Anton 45. 71. 272
Bolder. Hans Adolf. 59
Burte Hermann, 24
Búsqueda. Hallazgo. Perdida «Kalb» 222
Cámara de Cultura del Reich (RRK). 52 53. 56. 57. 75; Die Kunstkammer (revista), 57
Camaradería (Breker), 197; 197; (Thorak), 205
Camino de la fama y la belleza, El. película (Prager). 35
«Camisas pardas» entran en funciones, los (Eber) 99
Campesina (Wissel). 106
Campesina tirolesa con una niña (Kitzlig). 150
Campesino de Samerberg (Gerhardinger) 68
Campo y águilas junto al Chiemsee (Kiefer), 132-133
campos de concentración. 91. 244, 270
Cancillería del Reich. Berlín (Speer). 163. 252-256; 220. 225. 254-255. 257, 258. 259. 260
capitalismo, 38
Carpinteros (Warnecke) 138
Carro de combate, El (Spiegel). 168 169
Casa de la Medicina Alemana. Múnich (Fick) 237
Casa del Arte Alemán, Múnich (Troost) 93-94. 118. 159, 193. 203, 205. 237. 238; 236
Casa del Deporte Alemán 203
Casa del Derecho Alemán. Múnich (Bieber) 237. 238; 238
Casa del *Führer*. Múnich (Troost). 236-237. 254; 234. 235. 284
ceremonias, 77 79. 81. 88-89
cine (véase documentales cinematográficos. Riefenstahl, Leni)
ciudades, animosidad hacia las, 33. 133, 187. 277 280
Cocteau. Jean. 201. 202. 244
colaboracionismo. 202
Collar rojo. El (Hita). 24
Collier’s (revista). 44
Combate, El (Bernuth), 132
Combate en las calles (Eichhorst), 160-161
Comedia de la vida. La. película (Pabst), 32
Compañía Teatral Berlinesa (de Piscator), 32
comunidad, 79, 16. 168; arquitectura y. 276. 280. 286; ritos y. 298-299

«Confesión de expresionismo» (Bonn), 57
coordinación (Gleichschaltung) 52; música y, 53
Corinth, Lovis. 123, 124
Corredores de relevos (Albiker), 203; 185
Cranach. Lucas. 29. 109
crítica de arte. 6869. 109. 205; prohibición de la. 6869. 118
cruz gamada (véase esvásticas)
Cuatro elementas. Los (Ziegler). 119, 237; 284
cubismo, 11, 65. 124
cuerpo, culto al. 35, 71. 76, 110. 149. 178 179; como símbolo. 250-252; lo escultura y el. 175-179; véase también: desnudez, desnudos
culto o lo muerte heroica. 71. 79
cultura. 10-11. 21. 38. 7172. 127. 157; humanista. 38 querrá y, 157. popular. 71 72
Chagall. Marc. 122, 123
Chamberlain. Houston Stewart. 27, 28
dadaístas, 11. 123. 124
Dahn, Felix *Ein Kampf urn Korn*, 27
Darré, R Walther, 133
Decathlon (Kolbe). 179
Defreger. Franz. 133
Deportes acuáticos (Janesch). 64
Desbrozo (Sperl). 136
Descamo a la sombro del sauce (Junghanns). 141
Descanso durante la siega (Gunther), 61
Desconfiad de listos y Judíos, 12
desnudez (véase nudismo) desnudos: femeninos. 149 155 189. 205. en escultura. 178 180. 188. 193-194. 200; 180 185. 188. 190 200. 202. en pintura. 149 155; 152 155; masculinos, 178 179. pornografía y. 155; posturas y actitudes figurativas, 200
Despiau, Charles. 201, 244
Después del baño (Schult). 155
Deutsche Arbeitsfront (véase Frente Alemán del Trabajo)
Deutsche Baumeister. Der (revista), 276
Deutsche Bildkunst (revista). 32
Deutsche Kultur-Wacht (revista). 59. 65
Deutsche Kunstbericht (resista), 32
Deutsche Plastik unserer Zeit [La escultura actual]. 178. 183. 193

Día del Arte Alemán (Múnich). 77. 94. 114. 220; 112 114
Diana (Ambrosi). 190
10 de mayo de 1940. El (Padua), 98. 162; 164 165
Dinter. Artur. 39
Diosa de la Victoria. La (Meller). 194
diseño. 285 287; de vanguardia. 285 287; estandarización del. 285; véase también, interiorismo.
Dix. Otto. 52. 60, 109, 118. 123
Doctor Mabuse. El (Long). 56
documentales cinematográficos. 76, 158. 215; Belleza del Trabajo, 76; sobre Breker, 190 193, 203; sobre las artes plásticas. 158; sobre las autopsias. 215; sobre Thorak 193. 203; véase también: Riefenstahl, Leni
Dohme. Wilhelm. Bastión contra el Este, 28; Los agricultores ofrecen a Enrique el León.., 29
Dombrowski. Ernst: Enrique el León. 26
Domador de caballos (Wackerle). 203; 192
Dos hombres contemplando la luna (Friedrich), 131
Dos hombres de lo SA (Longeweyde), 65
Dos prisioneros ruso» (Jordan), 169
Dresde, Museo de. 123
Dresen, Adolf. 304
Dunstmann, Hanns: Club de las Juventudes Hitlerianas. 279
Dúo en el Café del Norte (Kleinschmidt), 124
Durero, Alberto. 26. 109, 115 296
Dürer als *Führer* (Durero *Führer* (Langbehn y Nnsen), 28
Eber, Elk 99. 116. 117. 162. 170; Los camisas pardas entran en funciones, 99. II enlace. 162; La intimo bomba de mano. 162
Eberlein, Kurt Kart, 66
Eberlein. Ludwig. 9
Ebner. Hans. 133
Eckart. Dietrich, 49. 291
Edad de Bronce. La (Rodin). 200
Eddas. 24. 26. 27
Edificio de administración del NSDAP. Múnich (Troost), 236. 238
educación artística. 73 76. 95; de élite 301
Egger-Lienz. Albin. 99. 133. Marido y mujer. 139. Vida. 100
Eher (editorial def NSDAP). 237

Ehmlg. Georg. 133; Regreso de las beodas aftas, 135
Eichhorst. Franz, 98. 133. 162; murales. 162; Campesino, 98; Combate en las calles. 160 161; Despedida 98; Madre e hilo, 150
Einbeck Walter. Hitler. 171
Eisenmenger. Rudolf Hermann. 102 104. Die Nachtbegleitet den Morgen [La Noche en compañía de la Mañana], 158; Regreso del Frente (Mental. 107. mural. 101)
Ejército, El (Breker). 257
embajadas: alemana en San Petersburgo (Behrens). 220. italiana en Berta (Hetzel). 259. 262; japonesa en Berlín (Moschammer), 259 260; 263
En los altos hornos (Kampf) 170
Engelbrecht. Kurt. 157
Enlace. El (Eber), 159
Enrique el León (Dombrowski), 26
Entartete Kunst (véase «Arte degenerado», exposición)
Enlace, El (Eber). 159
Entartung [Degeneración] (Nordau), 28
Erler, Fritz. 28, 97-98. 162. 172; Los belfas artes. 10. Fritzl. 145
Ernst, Max Lo bello jardinera. 125 escultores (véase artistas)
Escultores jóvenes (Rembrandt Verlag) 109
Espíritu de lo victoria. El (Wamper). 188
Espíritu de proclama (Kolbe). 205 Esquire (revista). 44
Estadio Olímpico (Berlín), 185 189. 203. 245 249 252. 250 251. 253. Eckart-Bühne. 249; esculturas, 249. torres. 249
esvásticas. 205. 241, 244. 256
exposiciones: «Agricultor alemán, tierra alemana» (Berlín), 66; «Arquitectura y artesanía alemanas» (Múnich), 220; «Arte alemán» (Braunschweig, 1933), 66; «Arte oficial de 1918 a 1933» (Karlsruhe), 123; «Blut und Boden» (Múnich), 134; «Cámara de los horrores», 123; de Arquitectura (Berlín, 1987), 259; de «Arte degenerado» (Dresde), 122-123; de «Arte degenerado» (Múnich), 93, 118, 120-127; 122, 124-125, 127; de Amo Breker (París), 201; de escultura griega, 179; «El judío errante» (Viena), 63; «Exposición Futurista Italiana», 57; «Gran exposición antibolchevique» (Nuremberg, 1934), 66; «Grandes exposiciones de arte alemán» (Múnich), 10, 69, 77, 93-118, 157, 175; 95, 102-103; «La escultura berlinesa desde Schlüter…», 69; «Primera exposición internacional de Artes y Oficios» (Berlín), 74, 286;

«Reflejos de la decadencia en el arte» (Dresde), 123; «Tierra alemana, hombre alemán» (1933), 66 expresionismo. 33. 5657. 9697. 124
fábricas, 75-76, 280
Fahrenkamp, Emil, 260
familia, 71, 134-140
Familia, La (Longeweyde), 9
Familia, La (Thorak), 205, 244; 247
Familia campesina de Kahlenberg
(Wissel), 138; 148
fascismo, 24, 305
Federico el Grande… (Peiner, cartón), 166, 167
Federico II de Prusia, el Grande, 230, 233
Feininger, Lyonel, 39
Feistl-Rohmeder, Bettina, 32, 214
Fest, Joachim, 53
Feuerbach, Anselm, 109, 273; Nana, 292
Feulner, Adolf, 110
Fick, Roderich, 60, 211, 237, 291;
Casa de la Medicina Alemana, 237; Linz y, 273
Fidus (Hugo Hoppener), 38; Salutación a la luz, 35
fiestas nacionales (véase movimiento «Thing»)
Fischler, Karl, 33
Flügel, Karl Alexander: La siega, 108
Francotirador apuntando (Palmié), 158
Frankfurter Zeitung, 156
Freese, Hans, 227
Frente Alemán del Trabajo, 73, 75, 239, 280, 286; sección «Belleza del Trabajo», 239; sección «Fuerza Mediante la Alegría», 73, 75, 286
Freundlich, Otto: El hombre nuevo, 122
Friedrich, Caspar David, 130; Dos hombres contemplando la luna,
130-131
Fritz (Erler), 145
Fuente de Neptuno (Wackerle), 183, 203. 184
fuentes. 184, 268 futurismo. 11. 57
Galatea (Klimsch), 190-191
Galería Nacional (Berlín), 65
Gall, Leonhard, 237, 252, 290; 235, 284
Gauguin, Paul, 32, 33, 123, 296

Geist (definición), 23-24
George, Stefan, 45, 56
Gerhardinger, Constantin, 99, 117, 138, 155; Campesino de
Samerberg, 68; Retrato de familia, 140
germánico, definición (véase alemán)
Gesamtkunstwerk, 82
Giesler, Hermann, 60, 117, 209, 237, 256, 273, 296; 298, 299, 301; Academia del NSDAP (maqueta), 275; Augsburgo, Weimar y, 273; Plaza Adolf Hitler de Weimar (maqueta), 272; y la arquitectura, 296
Gilly, Friedrich, 27, 239
Gleichschaltung (véase coordinación)
Goebbels, Joseph, 10, 45, 52-53, 56, 57, 59, 68, 73, 88, 97, 114, 285,
305; diarios de, 230, 236, 238, 252, 268, 273; fotografiado, 44, 95; y el arte, 117, 119, 157; y la crítica de arte, 69; y las mujeres, 140-149; y los judíos, 123, 125-127;
Gogh, Vincent van, 65, 123
Göring, Hermann, 45, 49, 295-296
Gracia (Breker), 15
Gracia campesina (Martin-Amorbach), 153; 153
Graf, Oskar, 155, 167
Gran Sala, Berlín (Speer), 263-267; 266
Gratificaciones del trabajo (Palmié), 142
Grauel, Antón, 179-180, 185; Desnudo pensativo, 158; Elevación, 185
griegos, dioses y diosas, 188
Grohmann, Will, 304
Gropius, Walter, 33, 211, 215, 245, 285
Grosz, Georg, 124
Grundig, Hans: Chico con el brazo roto, 123
Guardian, El (Breker), 8
Guillermo II, emperador (de Alemania), 38
Gundolf, Friedrich, 45
Günther, Georg: Descanso durante la siega, 61
Gutsmiedl, Franz, 280
Hakenkreuzbanner, 206
Hamburgo, «la Ciudad del Comercio Internacional», 211
Hanfstaengl, Eberhard, 109
Haring, Hugo, 211
Hausknecht, Rudolf: Puesto de observación de un submarino, 158

Haussmann, barón Georges-Eugéne, 260
Heckel, Erich, 56, 122, 124; Hombre sentado, 123
Heidegger, Martin, 109
Heimatschutzstil, 285
Henderson, Sir Neville, 239
Henrich, Albert: Bodegón rural, 143
Hentschel, Willibald, 24; colonia Mitgart, 24
Hermann, Paul, 99, 167; Porque la victoria es vuestra, 231
héroes (véase culto a la muerte heroica)
Hess, Rudolf, 44, 49, 149
Hetzelt, Friedrich, 259; embajada
italiana en Berlín, 259; 262
Hildebrand, Adolf von, 180; Juventud, 180
Hilz, Sepp, 116-117, 153; El collar rojo, 24; Tríptico rural, 116-117;
Venus rústica, 153
Himmler, Heinrich, 45; 95
Hitler, Adolf, biografía, 41-50, 89, 239, 270-272, 275, 292-295; como protector del arte, 115; discursos culturales, 10, 91-92, 118; en París, 265-267; fotos, bustos y retratos, 18, 19, 42, 43, 90-91, 95, 122, 171-173, 208, 209, 224, 242, 260-261; proyectos y croquis arquitectónicos, 42, 4347; 46-47, 267; sobre la raza, 48; sobre los judíos, 10-11; teatralidad de, 77, 82-91; 90-91; y el arte, 9, 10-11, 12, 15-16, 24, 26, 41, 4347, 53, 68, 69, 95, 96, 110, 115, 118-119; y el Partido Obrero Alemán, 50; y la arquitectura, 41, 4347, 69, 82, 206-207, 229-249; y la confiscación de obras, 273-275; y la música, 45, 295; y la reconstrucción de Berlín, 245-275; véase también la Cronología de los Apéndices
Hitler (Einbeck), 171; (Triebsch), 224
Hitler en el frente (Scheibe), 173
Hofer, Karl, 52, 65,
Hoffmann, Heinrich, 208; fotos de, 90, 91, 208, 290-297
Hommel, Conrad, 99, 172; El Mariscal de Campo… Göring, 99
homosexualidad, 38, 179
Hoppener, Hugo (véase Fidus)
Horn, Walter, 115, 137, 148, 164, 175
Hoyer, Hermann Otto, 116; Al principio era la palabra, 172; 172; Miembro de la SA rescatando…, 19

iglesias: casas del pueblo en vez de, 280; «pseudociencia» de la Iglesia católica, 273; su impotencia frente al campesinado alemán, 133 Im Terror des Kunstbolscheuiismus [Bajo el terror del bolchevismo artístico] (Feistl-Rohmeder), 32
impresionismo, 29, 33, 96; la pintura paisajística alemana y el, 130
Infantería (Werner), 158
Instituto de Tecnología de Guerra, Berlín (Malwitz), maqueta, 271
intelectuales, 68; persecución de, 53; seducción de, 53-57
interiorismo, 286-287, 291-293; 254-255, 258-259, 292-294, 297, 299-301
Jackel, Willi, 133-134; Arando al atardecer, 137
Jahn, Friedrich Ludwig (Tumvater), 35
Janesch, Albert: Deportes acuáticos, 64
Janine (película), 89
Jacques-Dalcroze, Emile, 38
Jordan, Olaf: Alexei… Bondar, 169; Dos prisioneros rusos, 169
Juden und das Wirtschaftsleben, Die [Los judíos y la vida económica] (Sombart), 39
judíos, judaísmo, 156; la «cuestión judía», 10-15, 53
Juegos Olímpicos de 1936, 250-252; 250-251, 253
Juicio de Paris, El (Thorak), 194; (Ziegler), 152; 152-153
Junger, Ernst, 303
Junghanns, Julius Paul, 99, 132, 158; Autorretrato, 100; Descanso a la sombra del sauce, 141; Labranza, 61; Mucho trabajo, 135
Juventud (Hildebrand), 180; (Truppe), 155
Juventudes Hitlerianas, 35, 301; 33, 86, 279, 301; Baldur von Schirach y las, 35; albergues, 285-286; véase también: Academias Adolf Hitler
Junto al agua (E. Liebermann), 64
Kalb, Friedrich Wilhelm: Búsqueda,
Hallazgo, Pérdida, 222
Kampf, Arthur: En los altos hornos, 157
Kampf, Herbert: Mi hija Eva, 157
Kampf um Rom, Ein [La lucha por Roma] (Dahn), 37
Kandinsky, Vasili, 43, 60, 124
Kardoff, Konrad von, 60
Karinhall (Prusia), 295-296; 294-295, 296-297
Kaspar, Hermann, 117, 256; sala de los mosaicos (Cancillería del Reich), 258
Kettler: Organización Todt, 215

Kiefer, Michael, 132, 133; Campo y águilas junto al Chiemsee, 132-133
Kirchner, Ernst Ludwig, 65, 109, 124; Bailarina amarilla, 124; Cinco mujeres, 123
Kitzig, Alfred: Campesina tirolesa…, 150
Klee, Paul, 39, 43, 52, 65, 99, 109, 124
Klein, Otto, 67
Klein, Richard, 155, 172; 254
Kleinschmidt, Paul: Dúo en el Café del Norte, 124
Klenze, Leo von, 225; Befreiungshalle, 79, 225; 82; Valhalla, 79, 225; 81
Klimsch, Fritz, 69, 180, 183, 203; fotografiado, 181; Galatea, 190-191;
La ola, 158 Klotz, Clement, 299; 300
Kluska, Johanna, 155
Knirr: Hitler, 171
Koelle, Fritz, 187; Mineros, 186
Kokoschka, Oskar, 39, 124
Kolbe, Georg, 179, 183, 203, 205; Decathlon, 179; Pareja, 15; círculo de esculturas, 182-183; monumento conmemorativo, 182
Kollwitz, Kathe, 33, 60, 69
Königsplatz (Múnich), 230, 233-234; templos en la, 234
Kraus, August, 60
Kraus, Friedrich, 133
Krause, Reinhold, 11
Kreis, Wilhelm, 80, 273; 83, 269
Kronprinzen Palais (Berlin), 65, 109, 118
Kunst, Ernst, 187; El afilador, 187
Kunst im Dritten Reich, Die [El Arte del Tercer Reich; luego Die Kunst im Dritten Reich] (revista), 95, 115, 118, 197, 203, 252; sobre tecnología, 167
Kunstismen, Die/Les Ismes de I'Art/The Isms of Art [Los ismos artísticos] (Arp y Lissitzky), 38
Kunstwart, Der [El Custodio del Arte] (revista de arte), 28
Kutschmann, Max, 71
Labranza (Junghanns), 61
Lagarde, Paul de, 28
Lang, Fritz, 56
Langbehn, Julius, 28
Longeweyde, Georg Sluyterman: Dos hombres de la SA, 65; La familia, 9
Lanzadores de disco (Albiker), 203

Lanzinger, Hubert: El abanderado, 18
Le Corbusier, 32, 214, 285
Liga para la Defensa de la Cultura
Alemana, 33, 123, 125
Lehmbruck, Wilhelm, 69, 180
Leibl, Wilhelm, 66, 109, 273; Tres mujeres en la iglesia, 111
Lenbach, Franz von, 109; Retrato de Bismarck, 259
Ley, Robert, 73, 280, 301
Liebermann, Ernst, 155; Junto al agua, 64
Liebermann, Ferdinand, 185-187
Liebermann, Max, 60; Autorretrato, 60
Liepus, Rudolf: Los lanzallamas, 158
Linz, 41; planes de Hitler para, 272-275
Liska, Hans: El taller más grande del mundo, 194
Lissitzky, El, 38
luminotecnia, espectáculos de (Speer), 239; 140-141
Mackensen, Fritz: La pequeña, 151
Madre e hijo (Andri), 68; (Eichhorst), 150
Maillol, Aristide, 180, 196
Makart, Hans, 109
Manet, Edouard, 149; Olimpia, 149
Mann, Golo, 305
Mann, Heinrich, 60
Mann, Thomas, 56
Marc, Franz, 43, 296
March, Werner, 248-249, 295
Marcks, Gerhard, 180
Marcuse, Herbert, 305
Marees, Hans von, 273
Marido y mujer (Egger-Lienz), 139
Marinetti, Filippo Tommaso, 57
Mariscal de Campo… Göring, El (Hommel), 99
Marsellesa, La, Arco de Triunfo de Paris (Rude), 178
Martin-Amorbach, Oskar, 99, 133, 153; Atardecer, 100; Gracia campesina, 153; El sembrador, 144; La siega, 136
marxismo, 11; véase también: bolchevismo
Matisse, Henri, 32, 122
Meller, Willy, 179, 187, 203; águilas, 187; La Diosa de la Victoria, 187,

203; El portador de la antorcha, 300
Mendelssohn, Erich, 33, 60, 245
Mendelssohn, Felix, 71
Menzel, Adolph, 273
Metalúrgico (Winkler), 187
Mi hija Eva (Kampf), 157
Mi hija Isabel (Pfuhle), 156
Mi lucha (Hitler), 10, 11, 21, 43, 48, 50, 91, 121, 245
Michael: Ein deutsches Schicksal [Michael: un destino alemán] (Goebbels), 45, 140
Miembro de la SA rescatando al camarada… (Hoyer), 19
Mies van der Rohe, Ludwig, 32, 33, 44, 56, 60, 211, 214, 218, 285
Mineros (Koelle), 186
Ministerio del Aire, Berlín (Sagebiel), 249
Mitgart (colonia), 24
Modeme Bauformen (revista), 211
Moll, Oskar, 65, 99
Molzahn, Johannes: Gemelos, 125
Monumento al trabajo (Thorak), 196
Monumento conmemorativo (Kolbe), 187
Monumento conmemorativo (Meller), 182
monumentos, 79-80, 234-235, 237-238, 275, 285; necrópolis, 79-80, 234-235
Morris, William, 286
mosaicos, 203, 244, 256; 258
Moshammer, Ludwig, 259; 263
Mucho trabajo (Junghanns), 134-135
muerte (véase culto a la) mujeres, 140-156, 188; retratos de, 155-157; 156-157; como «madres sagradas», 149
Munch, Edvard, 65, 122, 123, 296
Museo de Historia Alemana (Berlín), 8
Museo del Ejército (Ingolstadt), 8
Museo Folkwang (Essen), 52, 59, 122
música, 45, 71
Mythos des 20. Jahrhunderts, Der [El mito del siglo XX] (Rosenberg), 32
Nación en guerra (Schmitz-Wiedenbrück), 168
nacionalsocialista, arte, 28, 152; Administración norteamericana y, 8; pintura costumbrista y, 109; véase también: artes plásticas

nacionalsocialista, estética, 10, 26-27, 29, 32, 66-67, 179, 200
nacionalsocialista, ideología, 23-29, 49-57, 67-68, 71; iconografía de la, 110, 129; ideología cultural, 298, 302-305; y el arte, 28, 152; y la mitología nórdica/germánica, 23-28, 32, 56, 56, 57, 237; y la religión, 81; y las viviendas, 280-285
nacionalsocialista, régimen, 49-51, 302; burguesía urbana y el, 29;
función del arte en el, 15; implicaciones religiosas del, 79, 82, 90, 205; las mujeres en el, 110; símbolos del, 115, 130, 205, 244, 301; teorías raciales, 33; y antisemitismo, 11-12; y cultura, 9-11, 16, 21
naturaleza, vuelta a la, 35, 71, 110, 279; el hombre como domeñador
de la, 287-290
negra, cultura, 32, 65, 156
neoclasicismo: arquitectura neoclásica, 215, 225, 229, 236, 237; los
ideales nórdicos y el, 237
Nestler, Gotthold, obra, 226
Neuberger, Karl… (Willrich), 169
Neue Pinakothek (Múnich), 66
Nibelungos, Cantar de los, 27
«Nido del águila, El» (Obersalzberg),
292-293
Nietzsche, Friedrich, 24, 40
Ninfa (Scheibe), 191
Nissen, M.: Dürer ais *Führer* [Durero *Führer*] 28
Nolde, Emil, 39, 56, 60, 65, 69, 109,
122, 124; El mulato, 127
Nordau, Max: Entartung [Degeneración], 28
nudismo, 38, 149-150, 179; «Desnudez y educación», congreso
de 1929, 35; ideal clásico y, 179
Nueva Objetividad, 39
Nuevo cometa, El (Roeseler), 66
Nuevo Hombre Alemán, 76, 156-165; como desnudo masculino idealizado, 178-179; como héroe, 157-165
Nuremberg, 238-244; estadios, 242-243
Obreros, Soldados, Campesino (Schmitz-Wiedenbrück), 162-163
Ofrenda, La (Wegener), 149
Olimpíada, película (Riefenstahl), 179; 25, 34, 193, 252
Ordensburgen (Castillos de la Orden), 296-301; Cróssinsee, 299-301; 301;
Sonthofen, 296-297; 298, 299; Vogelsang, 299; 300

Organización Todt, 216
Organización Todt (Kettler), 215
Otoño en el Eifel (Peiner), 101
Pabst, Georg Wilhelm, 32
Padua, Paul Mathias, 97, 138; El 10 de mayo de 1940, 98, 162; 164-165; Habla el *Führer*, 73; Leda y el cisne, 154
paisajismo, 129-132; heroico, 132; impresionismo y, 130; romántico frente a «realista», 130; Volk y, 130
Palmié, Gisbert: Francotirador apuntando, 158; Gratificaciones del trabajo, 142
Pareja (Kolbe), 15
Partida del guerrero, La (Breker), 198
Partido, El (Breker), 257
Pechstein, 124
Peiner, Werner, 60, 99, 130; tapices, 158, 163; La batalla del rey Enrique I (tapiz), 158; La batalla del Bosque de Teutoburgo (tapiz), 158; Federico el Grande en Kunersdorf (cartón), 166-167; Otoño en el Eifel, 101; Tierra alemana, 131
Pensador (Scheibe), 182
Pequeña, La (Mackensen), 151
Pesch, Edmund, 150
Petersen, Wilhelm, 117, 138
Pfuhle, Fritz: Mi hija Isabel, 156
Pinder, Wilhelm, 109
Pinnau, Caesar, 259
pintores (véase artistas)
Piper, Joseph: Tres jóvenes desnudos junto al mar, 158
Piscator, Erwin, 32
Plaza Adolf Hitler (Berlín), 263-264; (Weimar), 272
Poelzig, Hans, 215
Posse, Hans, 273
Prager, Wilhelm: El camino de la fuerza y la belleza (película), 35
Primeras nubes de nieve (Bastanier), 36-37
«Primera Exposición Internacional de Artes y Oficios» (Berlín 1938), 74, 286
Problema de la forma en las artes visuales, El (Hildebrand), 179
propaganda, 45, 76-77, 280; arquitectura y, 280-285; cine y, 76, 77, 280; Der Angriff [El Ataque] (periódico), 45; escultura y, 183, 197;

exposiciones y, 123; Juegos Olímpicos y, 250; medios de información y, 173; pintura y, 98, 109, 118, 134, 138, 297-298 publicidad (véase anuncios) puentes, 212-214, 216-219
Puesto de observación de un submarino (Hausknecht), 158
Pugilistas (Stieler), 192
Purrmann, Hans, 60
Radziwill, Franz, 109
Ramersdorf (aldea modelo), 280
Regreso de las brañas altas (Ehmig), 135
Regreso del Frente Oriental
(Eisenmenger), 107
Reich, Adolf, 173; Todos sus bienes, 173; 281
Reich, Wilhelm, 305
Reinhardt, Max, 81
religión, 133, 134, 280; véase también: ritos, rituales
Rembrandt ais Erzieher [Rembrandt pedagogo] (Langbehn), 28
Reposo de Diana, El (Saliger), 223
Retrato de familia (Gerhardinger)
Retrato de la Sra. Johanna Roth (Storch), 156
Retrato de mujer (Schmidt-Rottluff), 124
Retrato del *Führer* (Erler), 210
retratos femeninos, 140-156; 156-157
Revista de arte, La (Wendel), 138; 221
revistas de arte, 28, 32, 57, 66, 68, 95, 115, 138, 276; portadas, 69, 221
Richard Wagner (Breker), 198
Riefenstahl, Leni, 179, 233, 250; El triunfo de la voluntad, 233; 84-85, Olimpíada, 179; 25, 34
ritos, rituales, 77, 88-89, 249, 250, 298; ceremonias, 77, 89; el trabajo agrícola como rito, 133; 136-137; las festividades nacionales como ritos, 77
Rittich, Werner, 14, 115, 191, 194, 197, 220
Rodin, Auguste, 196, 200; La Edad de Bronce, 200
Roeseler, A,: El nuevo cometa, 66
Rosenberg, Alfred, 24, 26-27, 33, 49, 57, 66, 73, 115, 121, 190, 220, 273
Ruff, Ludwig, 242
Runge, Philipp Otto, 109, 130
Ruskin, John, 286
rústico, estilo, 287, 296

SA Mann. Der (revista). 55 121
Sagebiel, Ernst, 211, 248; 248, 249
Saliger, Ivo, 109; El reposo de Diana, 150; 223
Salutación a la luz (Fidus), 35
«Sangre y tierra» (Blut und Boden), 29, 32, 66, 110, 250; arquitectura, 280; literatura, 279-280; pintura, 66, 134
Schaarschmidt, Helmut: Cimientos, 97
Scheibe, Emil: Hitler en el frente, 172-173
Scheibe, Richard, 60, 180, 203; Mujer de pie, 182; Ninfa, 191; Pensador, 182
Schinkel, Karl Friedrich, 27; Speer y, 239, 256
Schirach, Baldur von, 77-78, 138, 292
Schlageter, Karl, Al terminar el día, 67
Schlemmer, Oskar, 39, 118
Schmid-Ehmen, Kurt, 179, 187, 205; águilas, 188; 189, 231, 246, 247, 254; Desnudos femeninos, 205
Schmidt-Rottluff, Karl, 56, 57, 60, 65, 118; Retrato de B.R., 127; Retrato de mujer, 124
Schmitz, Hans: Campesino, 69
Schmitz-Wiedenbrück, Hans, 99; Nación en guerra, 168; Obreros,
Soldados, Campesino, 162-163; Pueblo combatiente, 158
Schmock, Walter: Soldados, 159
Schmutzler, Leopold: Campesinas volviendo del campo, 147
Scholz, Robert, 61, 65, 68, 105, 115, 130, 155, 159, 164, 220, 221, 223, 273
Schult, Johann, 155; Después del baño, 155
Schulte-Frohlinde, Julius, 39
Schultes, H.: «¡El pueblo en pie!» (cartel), 20
Schultze-Naumburg, Paul, 27, 29-32, 134, 211, 220
Schwind, Moritz von, 273
Seele, 16
Segador, El (Berrán), 133; 137
sellos conmemorativos, 21, 172; 138
Sembrador, El (Martin-Amorbach), 144
Separación (Wolf), 146
Servicio Laboral del Reich, 87
Siega, La (Flügel), 108
Siete pecados capitales, Los (Weiss), 173; 282, 283

Soldados (Waldschmidt), 176-177
Sombart, Werner, 39
Sommer, Johannes, 167
Sonne, Die (revista), 24
Speer, Albert, 4344, 45, 75, 117, 183, 208, 238-239, 244, 259, 265, 273, 291, 293; fotografiado, 197; Cancillería del Reich, 252-256, 268; 220, 225, 254-255, 257, 258, 259, 260; espectáculos luminotécnicos, 239; 240-241; Estadio Alemán (maqueta), 245, 254, 268; farolas callejeras, 264; Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de París, 205, 244; 246, 247; planes para Berlín, 252-254
Sperl, Lothar: Desbrozo, 136
Spiegel, Ferdinand, 97; El carro de combate, 168-169
Spitzweg, Cari, 109, 292; Amigos de la infancia, 104; De viaje, 292
SS (Unidades de Defensa), Programa docente de las, 22
Stahl, Franz Xaver, 99
Stauber, K.: «Alemania vive» (cartel), 19
Steiner, Rudolf, 38
Steinle, Edward, 292
Stieler, Robert: Pugilistas, 192
Storch, Karl, el Joven: Retrato de la Sra. Johanna Roth, 156
Strauss, Richard, 56, 250
Sturm, Der [La Tempestad] (revista), 29
Sünde wider das Blut, Die [Pecado contra la sangre] (Dinter), 39
Taller más grande del mundo, El (Liska), 194
Tamms, Friedrich (Fritz), 219, 275; 218, 219
Tank, Kurt Lothar, 179
Tannenberg, Mausoleo (Prusia Oriental), 79, 239; 80-81
tapices, 158, 163; cartón para Federico el Grande… (Peiner), 166-167
Taut, Bruno, 33, 214, 245, 285 tecnología, 77, 167; artículo («Arte y técnica») sobre, 167; autopistas y, 215
Tejedor de Tegemsee (Baumgartner), 143
Tempelhof, aeropuerto (Sagebiel), 247; 248
Templos de Honor (Munich), 234; 231, 232-233
Tessenow, Heinrich, 33
Teutoburgo, Monumento de (Prusia Occidental), 79
«Thing», movimiento, 81, 296
Thoma, Hans, 66, 109
Thony, Eduard, 99

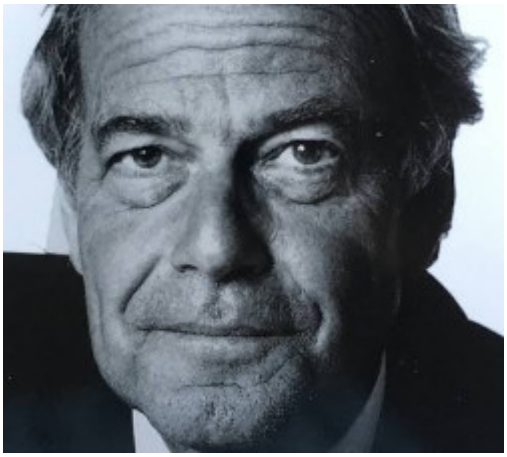
Thorak, Josef, 117, 179, 180, 183, 190-194, 203, 205, 256; fotografiado, 194; Rosenberg y, 190; taller, 193; 195, 204; El juicio de París, 194; Monumento al trabajo, 196; Pareja, 194; La piedad, 190; La última huida, 158
Thyssen, Fritz, 229
Tierra alemana (Peiner), 131
Tierra, La (Erler), mural, detalle, 11
Tietz, Johannes: Doble imagen, 123
Todos sus bienes (Reich), 281
Todt, Fritz, 209, 218
Triebsch, Franz, 117; Hitler, 224
Tríptico rural (Hilz), 116-117
Tristón e Isolda, ópera (Wagner), 44, 45
Triunfo de la voluntad, El, película (Riefenstahl), 233; fotogramas, 84-85, 242
Troost, Gerdy, 237, 241, 247-248, 270; fotografiada, 95, 284
Troost, Paul Ludwig, 93, 211, 234, 229-230, 233, 236, 254, 259; fotografiado, 209; Casa del Arte Alemán, 193, 205, 237; 236; Casa del *Führer*, 236-237, 254; 282 Edificio administrativo del NSDAP, 236, 238; Templos de Honor, 234; 231, 232-233
Truppe, Karl, 155; Juventud, 155
Urban, Hermann. 98
Valhalla, Ratisbona (Klenze), 79, 225; 81
Valor (Breker), detalle, 14
Velázquez, Diego, 32
Vengador, El (Breker), 197
Venus rústica (Hilz), 153
Versalles, Tratado de, 29, 50, 163
viviendas, 76, 277-296; 279, 290-297; como instrumento político, 280; complejos y colonias residenciales, 215, 280-285; 32, 279; Hitler y las, 285; la República de Weimar y las, 285; véase también: Weissenhof Siedlung
Vlaminck, Maurice, 123, 201
Volk, 27-28, 53-56, 66-67, 149; arquitectura y, 280; arte del, 12, 66, 71; definición de, 9
Völkische Kunst, Die [Arte Nacional-racista] (revista), 66, 220
Vólkischer Beobachter [El Observador Popular] (periódico), 44, 66, 110, 156

Volz, Robert, 98
Wackerle, Josef, 183, 189, 203; y la Fábrica de Porcelanas de Nymphenburg, 183; Domador de caballos, 192; Fuente de Neptuno, 184
Wagner, Richard, 24, 44, 45, 295; busto de Breker, 198; el arte como religión, 130
Waldapfel, Willy, 116
Waldschmidt, Arnold, 56, 187, 203; Soldados, 176-177
Wamper, Adolf, 179, 187, 203; Agricultura e industria, El espíritu de la tecnología, El espíritu de la
Victoria, Hércules y la Hidra, Ícaro, 187
Warnecke, Rudolf: Carpinteros, 138
Wegener, Julian: Juventud alemana, 26-27; La ofrenda, 149
Weimar, República de, 38, 52; arte en la, 96; los judíos y la, 39; política de la vivienda en la, 285
Weiss, Franz, 173; Los siete pecados capitales, 173; 282-283
Weissenhof Siedlung (Stuttgart), 32; 32
Weltanschauung, 71, 121, 305
Weltkunst [Arte Internacional] (revista), 9
Wendel, Udo, 138; La revista de arte, 221
Wendland, Winfried, 53
Werner, Rudolf: Infantería, 158
Westeker, Wilhelm, 171
Willrich, Wolf, 116; Neuberger, Karl…, 169
Wilm, Hubert, 64
Wiltfeber, der Ewige Deutsche
[Willjeber, el alemán eterno] (Burte), 24
Winkler, Otto, 187; Metalúrgico, 187
Wissel, Adolf, 99, 117, 138; Campesina, 106; Familia campesina de Kahlenberg, 148
Wolf, Franz Xaver, 133; Separación,146
Wolff, Heinrich, 215
Wurm, Ernst, 68
Zeppelin (campo-estadio) Nuremberg, 239-241; 225, 243
Ziegler, Adolf, 116, 122, 123, 152-153; Los cuatro elementos, 284; El juicio de París, 152-153
Ziegler, Hans Servus: cubierta del catálogo de la exposición de «Música degenerada», 126

CRÉDITOS DE LAS FOTOGRAFIÁS

Albert Speer Archiv, Heidelberg: 264 (abajo), 266-267.
Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin: 96 (abajo), 120, 122 (arriba), 124, 125, 145, 195.
Ernst Reinhold/Artothek, Peissenberg: 61 (arriba, abajo), 64 (arriba, abajo), 142 (arriba, abajo), 143 (arriba, abajo), 144, 146 (arriba), 146-147, 148 (arriba, abajo), 221, 279, 280, 281, 282, 283, 284.
Archivo August Sander, Sinzig: 30-31, 31 (arriba, abajo).
Bauhaus Archiv, Berlin: 32.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Munich: 264 (arriba).
Bildarchiv Foto Marburg: 220 (abajo), 257 (abajo).
Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín: 16 (arriba), 26, 41, 44, 49, 50, 69, 79 (abajo), 80-81, 90, 91, 93, 94, 116-117, 126, 137 (arriba), 168-169, 242, 290-292, 293, 294 (abajo), 296-297 (arriba), 297 (abajo), 300-301 (abajo).
Bundesarchiv, Coblenza: 16 (abajo), 20, 33, 72, 73, 75 (arriba), 79 (arriba), 96-97, 97 (abajo), 132 (derecha), 132-133, 133 (derecha), 141, 149, 194 (arriba), 201, 276-277, 279 (centro).
German Information Center, Nueva York: 81 (abajo), 131-132 (arriba), 181, 182-183.
Hamburger Kunsthalle: 111.
Harenberg Kommunikation, Dortmund: 63.
Imperial War Museum, Londres: 278.
Die Kunst im Dritten Reich: 2, 3, 6-7, 8, 10, 11, 14 (izquierda), 14-15, 15 (arriba), 21 (abajo), 22-23, 24, 26-27, 28, 29, 36-37, 58, 67, 68 (arriba, abajo), 74 (arriba), 74-75, 75 (abajo, derecha), 78, 98, 99 (arriba), 100, 101, 106, 107, 108, 128-129, 131 (abajo), 132 (izquierda), 134-135 (abajo), 135 (arriba), 136 (arriba, abajo), 137 (abajo), 138 (arriba), 139, 140, 141, 150 (arriba, abajo), 151, 152-153, 153 (arriba, abajo), 155 (arriba, abajo), 156 (derecha, izquierda), 157, 160-161, 162-163, 164-165, 166, 167, 170, 174, 176-177, 181, 182, 187, 190 (izquierda), 190-191 (centro), 192-193 (centro), 194 (abajo), 196, 197 (abajo), 198 (arriba), 199, 200 (abajo), 202, 209 (arriba), 210, 212 (arriba, derecha), 216 (abajo), 217, 218 (arriba e izquierda, arriba y derecha), 218-219 (abajo), 219

(arriba, abajo), 220 (arriba), 222, 223, 224, 225 (arriba, abajo), 231, 232 (arriba), 232-233, 234-235, 235 (arriba), 238, 249, 54 (arriba, abajo), 255, 257 (arriba), 258 (arriba, abajo), 259, 262, 274, 275, 280, 286, 287, 288, 289, 294-295 (arriba), 299 (arriba, abajo).
Landesbildstelle Berlín: 263.
Museo de Bellas Artes, Budapest: 60.
Galería Nacional, Berlín: 180.
Presseillustrationen Heinrich R.
Hoffmann, Múnich: 46 (arriba), 46-47, 47 (arriba), 154, 230, 247 (arriba, abajo), 250-251, 251 (arriba), 260-261 (arriba, abajo), 295 (abajo).
Colecciones privadas: 12, 17, 19 (arriba), 21 (arriba), 55 (arriba), 62, 66, 122-123, 138, 159 (arriba), 178, 184, 185, 186, 188, 189, 191 (derecha), 192 (arriba), 197 (arriba), 198 (abajo), 204, 206-207, 208, 209 (abajo), 218 (arriba e izquierda), 247 (centro), 266 (arriba), 267 (arriba), 300 (arriba).
Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*: 2, 246, 300 (centro).
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich: 104.
Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: 35 (abajo).
Gerdy Troost (ed.), *Das Bauen im Neuen Reich*: 212-213 (abajo), 213 (arriba), 214, 216 (arriba), 228-229, 234 (arriba), 236, 243 (arriba), 248, 268, 269, 270, 271, 272, 279 (abajo).
Ullstein, Berlín: 2-3, 35 (arriba), 54-55, 70-71, 82, 83 (arriba, abajo) 86, 87, 88-89, 89 (arriba, abajo), 95, 102 (izquierda), 102-103, 112-113, 114, 127, 240-241, 242 (izquierda), 242-243 (abajo), 264-265.
US Army Art Collection, Washington: 9, 18, 19 (abajo), 50-51, 65, 66, 99 (abajo), 105, 158 (arriba, abajo), 159 (abajo), 169 (arriba e izquierda, abajo), 171 (arriba, abajo), 172-173 (arriba), 215.
Weiner Library, Londres: 13, 25, 34, 40, 42, 43, 61, 76, 77, 84-85, 112 (arriba), 193 (arriba), 242 (izquierda), 252, 253, 279 (arriba), 301 (arriba y derecha).
R. Wolters, *Neue Deutsche Baukunst*: 5, 226, 227, 228, 229, 245, 245, 248, 270, 298.
Solapa, fotografía de Peter Adams Bill King



PETER ADAM ha escrito varios libros sobre decoración y fotografía, entre ellos *Eileen Gray : Architec/Designer*. Además, ha dirigido reportajes televisivos premiados por la crítica inglesa y extranjera. Su documental titulado *El arte del Tercer Reich*, en cuyo trabajo de documentación e investigación nació también este libro, obtuvo el premio de la Academia de las Artes Cinematográficas y Televisivas de Gran Bretaña al mejor Documental Artístico del Año (1988).

NOTAS

ABREVIATURAS

DAZ (Deutsche Allgemeine Zeitung)

KDR (Die Kunst im Dritten Reich / Die Kunst im Deutschen Reich)

RKdbK (Reichskammer der bildenden Künste)

VB (Völkischer Beobachter)

INTRODUCCIÓN

[1] «Kunst und Künstler im Dritten Reich», *Weltkunst*. 3 *de* abril de 1938. <<

[2] Ludwig Eberlein, «Der kulturelle Auftrag», *Das Reich*. 31 de enero de 1943. <<

[3] Hitler, discurso del Día del Partido. Nuremberg, 2 de septiembre de 1933. <<

[4] Hitler en Nuremberg, 11 de septiembre de 1935, reproducido en DAZ. 13 de septiembre de 1935 <<

[5] Cf. *DAZ*, 13 de septiembre de 1935; *VB*. 9 de septiembre de 1937; y *Frankfurter Zeitung*. 8 de septiembre de 1938 <<

[6] Discursos inaugurales de Hitler en la Casa del Arle Alemán en 1937, 1938 y 1939; reproducidos en *VB*. 19 de julio de 1937; *Frankfurter Zeitung*. 11 de julio de 1938; y *VB. 17* de julio de 1939. <<

[7] Hitler, *Mein Kampf*. trad inglesa de Helmut Riperger, Nueva York, 1939, págs. 416 417. <<

[8] Hitler en Nuremberg. 11 de septiembre de 1935; en *DAZ*, 13 de septiembre de 1935 <<

[9] Hitler, discurso del Día del Partido. Nuremberg, 1938; en *Reden des Führers* am *Parteitag Grossdeutschland*. Múnich, 1938, pág. 31. <<

[10] *Mein Kampf*, ed. Cit., pág. 397. <<

[11] Ibid, págs 579 581. <<

[12] Ibid., pág. 631. <<

[13] Ibid. pág. 359. <<

[14] Ibid. pág. 579. <<

[15] Hitler en Nuremberg, 11 de septiembre de 1935; en DAZ. 13 de septiembre de 1935 <<

[16] Dr. Reinhold Krause, en Dr. Rudolf Benze (ed), *Rassische Erziehung ais Unterrichtsgrundsatz der Fachgebiete*, Frankfurt, 1937, pág. 198. <<

[17] Hitler en Múnich, 18 de julio de 1937. Trad, inglesa en Norman H. Baynes, *The Speeches of Adolf Hitler. April 1922* August *1939*, Nueva York. 1969. págs. 590-591. Citado en adelante como Baynes. <<

[18] Hitler, discurso del Día del Partido. Nuremberg, 11 de septiembre de 1935; en Baynes. pág. 576. <<

[19] Dr. Otto Dietrich. Revolution *des Denkens*, Dortmund y Leipzig, 1939, pág. 9. <<

[20] Hitler, discurso del Día del Partido. Nuremberg. 11 de septiembre de 1935; en Baynes. pág. 572. <<

[21] Robert Böttcher, Kunst *und Kunsterziehung* im *neuen Reich*, Breslau, 1933, pág. 61. <<

[22] Hitler en Múnich. 18 de julio de 1937; en Baynes, págs. 590 591. <<

[23] *Mein Kampf*, ed. cit , pág 468. <<

[24] Ibid, pág. 852. <<

CAPITULO I
EL MITO NÓRDICO:
LA IDEOLOGÍA NACIONALSOCIALISTA

[25] *SS-Mann und Blutfrage*, publicado por el departamento de formación de las SS, sa. <<

[26] Hitler en el Kuhurtag (Día de la Cultura). 1938; en *Frankfurter* Zeitung, 8 de septiembre de 1938. <<

[27] Karl Grosshans. «Romain Rolland un der germanische Geist», tesis doctoral, Universidad de Federico Guillermo, Berlín, 17 de febrero de 1937, pág. 13. <<

[28] Hitler. 18 de julio de 1937; en *VB,* 19 de julio de 1937. <<

[29] Alfred Rosenberg. *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, Múnich. 1933, págs. 290 y 299. <<

[30] Paul Schultze-Naumburg, Kunst *und Rasse*, Múnich. 1928, pág. 84. <<

[31] Paul Schultze Naumburg, *Die Kunst der Deutschen*. Stuttgart y Berlín. 1934, pág. 111 <<

[32] Robert Böttcher, Kunst *und Kunsterziehung im neuen Retch*. Breslau. 1933, pág. 61. <<

[33] Alfred Rosenberg, op cit, págs. 290 y 299. <<

[34] Hitler en Nuremberg, 11 de septiembre de 1935; en DAZ. 13 de septiembre de 1935. <<

[35] Hanns Bastanier, «Jedem das Seine», *Kunst und Wirtschaft*, 1935, pág. 65. <<

[36] Julius Schulte-Frohlinde. «Baukultur im Dritten Reich», *Bauten der Bewegung*. 1939, vol I, pág. iv. <<

CAPITULO 2
LOS MAESTROS DE CEREMONIAS

[37] En Sieben *Reden* von Hurte, Estrasburgo, 1943, págs 19-21, 27 32. Trad inglesa en George L. Mosse (cd), Nazi *Culture: Intellectual. Cultural*. and Social *Ufe* in *the Third Reich*. Nueva York, 1966. Citado en adelante como Mosse. <<

[38] Cf. Billy F. Price, *Adolf Hitler: The Unknown Artist*, Houston. 1984. <<

[39] Dr. Hermann Nasse. *De neue Literatur*, 1936. pág. 736. Nasse era profesor de la Academia de Bellas Artes de Múnich. <<

[40] Ufa Ton Woche, *n.º 406*. <<

CAPITULO 3
LA PRACTICA DE LA IDEOLOGÍA NACIONALSOCIALISTA

[41] *Mein Kampf*, págs. 467 470. <<

[42] Hitler en la «Gran exposición de arte alemán 1939». Múnich <<

[43] En *Germania*. 16 de noviembre de 1933. <<

[44] Dr. Joseph Goebbels ante el Congreso Anual de las Cámaras de Cultura del Reich y la organización «Fuerza Mediante la Alegría». Berlín. 26 de noviembre de 1937. En Hans Volz (ed). *Von der Grossmacht zur Weltmacht*, Berlín. 1938, págs. 416 426; trad inglesa en Mosse. dt.. págs. 153 154. <<

[45] Ibid. <<

[46] Hitler *en* Nuremberg; en *VB*. 9 de septiembre de 1937. <<

[47] Winfried Wendland. *Kunst und Nation*, Berlin, pág. 19. <<

[48] Goebbels, en Germania. 16 de noviembre de 1933. <<

[49] Gottfried Benn. *Gesammelte Werke*, vol. 4. pág. 245; citado en Joachim Fest, *Hitler. Eine Biographie*, Frankfurt, 1976, pág 635. <<

[50] Goebbels, 6 de junio de 1934; en *Weltkunst*, 10 de junio de 1934. <<

[51] Arnold Waldschmidt, en *Blotter der Kameradschaft deutscher Künstler*, edición especial con motivo del cumpleaños de Hitler. 20 de abril de 1933. pág. 32. <<

[52] Hitler. 1 de septiembre de 1933. <<

[53] *De Tagebücher* von *Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente*. Primera Parte: *Aufzeichnungen 1 924 1941*, edición preparada por Elke Fróhlich. 4 vols.. Múnich. 1987. Anotación del 28 de abril de 1934, vol 2. pág. 406. <<

[54] Alfred Rosenberg, en *VB*. 7 de julio de 1933. <<

CAPITULO 4
EL MOMENTO CRITICO

[55] Profesor Hans Adolf Buhler. «Zum Gelelt», *Das Bild*. 1934. pág 1. <<

[56] Fritz Beyer, en *Deutsche Kultur-Wacht*, vol. 12, pág. 2. <<

[57] Max Liebermann, en *Centralvereins-Zeitung*, 11 de mayo de 1933. <<

[58] *Tägliche Rundschau*, 11 de mayo de 1933. <<

[59] *Ursula von Kardoff,* Chronik unserer schwersten Jahre. Berliner Aufzeichnungen 19421 945, *Múnich, 1962*. <<

[60] Carta de Kraus y Schumann, 3 de noviembre de 1933. En Joseph Wulf (ed). Musik im *Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh, 1963. <<

[61] Robert Scholz, en Deutsche *KulturWacht*, 1933. n.º 10, pág. 5. <<

[62] Kurt Karl Eberlein, Was is *deutsch* in *der* deutschen *Kunst*. Berlin. 1933, pág. 17. <<

[63] Otto Klein. «Das Deutsche Volksmuseum», *Deutsches Volkstum*. 1934, pág. 942. <<

[64] Rudolf Ramlow, «Der deutsche Stil des 20. Jahrehunderts», *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 1935, vol. 4, pág. 98. <<

[65] *VB*. 27 de noviembre de 1936. <<

[66] Hitler con motivo de la inauguración de la Casa del Arte Alemán, 18 de julio de 1937; en *VB*. 19 de julio de 1937. <<

[67] Goebbels en Berlín. 26 de noviembre de 1937; trad, inglesa en Mosse, pág 154. <<

[68] Hitler en Múnich. 18 de julio de 1937; en *VB*, 19 de Julio de 1937. <<

CAPITULO 5
EL ARTE DE LA SEDUCCION

[69] Profesor Max Kutschmann. en *Deutsche Kultur-Wacht*. 1933, nº I. pág. 6. <<

[70] Hitler en Nuremberg, 11 de septiembre de 1935; en *DAZ*. 13 de septiembre de 1937. <<

[71] Burte. traducción inglesa en Mosse. págs. 142 143. <<

[72] Hitler en Múnich; en *Frankfurter Zeitung*. 11 de julio de 1938. <<

[73] Werner Hager. «Bauwerke im Dritten Reich», *Das innere Reich*. 1937, vol. I. pág. 7. <<

[74] Citado por R.R Taylor. *The* Word In Stone, Berkeley y Londres, 1974, pág 33. nota 79 <<

[75] Profesor Hubert Schrade, «Der Sinn der künstlerischen Aufgabe und politischen Architektur», Nationalsozialistische *Monatshefte.* pág 306. <<

CAPITULO 6
LAS «GRANDES EXPOSICIONES DE ARTE ALEMÁN.

[76] Hitler en el Día del Arte Alemán; en *Mitteilungsblatt der RKdbK*, 1 de agosto de 1939. <<

[77] *Hakenkreuzbanner*, 10 de Junio de 1938. <<

[78] Hugo Landgraf. «Die Museen im neuen Reich», *Nationalsozialistische Monatshefte*. julio de pág. 52. <<

[79] Eberlein, Was 1st *deutsch*. cit., pág. 17. <<

[80] Werner Rittkh. en Kunst *und Volk*, vol. 5, n.º 8, 8 de agosto de 1937. <<

[81] Bruno E Werner, «Erster Gang durch die Kunstausstellung», *DAZ*. 20 de julio de 1937. <<

[82] Dr. Hans Kiener, en *KíDR*, julio agosto de 1937. pág. 19. <<

[83] Dr. Wilhelm Spael. «Grosse Deutsche Kunstaustellung 1937». *Kölnische Volkszeitung, 22* de julio de 1937. <<

[84] Walter Horn. «Vorbild und Verpflichtung: Die grosse Deutsche Kunstausstellung 1939 in München». Nationalsozialistische *Monatshefte*, septiembre de 1939. pág. 830 <<

[85] Winfried Wendland. «Nationalsozialistische Kulturpolitik», *Deutsche KulturWacht*. 1933. n? 24. pág. 2. <<

[86] Paul Schultze Naumburg. «Hermann Urban, el maestro del paisajismo heroico». *KDR*, julio de 1941. <<

[87] F.A Kauffmann. citado en Berthold Hinz. Art in *the Third Reich*, traducción inglesa de Robert y Rita Kimber. Nueva York y Oxford. 1979, págs. 77 78. <<

[88] Dr. Adolf Feulner, Kunst *und Geschichte*, Leipzig, 1942, pág. 37. <<

[89] Goebbels en el Día del Arte Alemán. 9 de julio de 1938; en *Mitteilungsblatt der RKdbK*. 1 de agosto de 1938. <<

[90] Hans-Walter Betz, «Freiheit des Künstler». *Der Film*. 9 de julio de 1938. <<

[91] Hitler en Nuremberg, 11 de septiembre de 1935; en *DAZ*. 13 de septiembre de 1935. <<

[92] Dr. Hans Kiener. en *Kunstbetrachtungen*. Múnich, 1937. pág 334. <<

[93] Ibid <<

[94] Carta de Kraus y Schumann. 3 de noviembre de 1933. Archivos de la Akademie der Künste de Berlín. <<

[95] Goebbels, 26 de noviembre de 1937; en Von *der Grossmacht zur Weltmacht*. Trad inglesa en Mosse. págs. 152-154. <<

[96] Hitler, en *KDR*. agosto septiembre de 1938. <<

[97] Ibid. <<

[98] Goebbels. 26 de noviembre de 1937; en *Von der Grossmacht*. cit. Trad, inglesa en Mosse. pág. 155. <<

[99] Ibid. <<

CAPÍTULO 7
LA EXPOSICIÓN DE «ARTE DEGENERADO»

(Para más información sobre el tema tratado en este capítulo, vid. «*Degenerate* Art»; *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Ángeles. 1990. catálogo de la exposición celebrada en Los Ángeles County Museum of Art.)

[100] Hitler. *Mein Kampf* pág. 354. <<

[101] Hitler en Nuremberg, 11 de septiembre de en *DAZ*. 13 de septiembre de 1935. <<

[102] En *Der SA-Mann*. 18 de septiembre de 1937. Trad, inglesa en Mosse, pág. 48. <<

[103] Profesor Bruno Goldschmitt, en Das *Bild*, pág. 32. <<

[104] Goebbels, 26 de noviembre de 1937, en *Von der Grossmacht zur Weltmacht*. Trad, inglesa en Mosse, págs. 152 153. <<

[105] Ziegler, 19 de julio de 1937. Mitteilungsblatt *der RKdbK*. 1 de agosto de 1937. <<

[106] Dr. Walter Hansen, *Judenkunst* in *Deutschland*. Berlín. 1942, pág. 197. <<

[107] Goebbels, 26 de noviembre de 1937; en Von *der Grossmacht*. cit. Trad inglesa en Mosse, págs. 156 157. <<

[108] Carta de P.D. Colnaghi. 19 de octubre de 1938, citado en Reinhard Mueller-Mehlis. *Die Kunst im Dritten Reich*, Múnich, 1976, pág. 164. <<

CAPITULO 8
LA VISUALIZACIÓN DE LA IDEOLOGÍA NACIONALSOCIALISTA

[109] Hitler, discurso del Día del Partido. Nuremberg. 11 de septiembre de 1935; en *DAZ*. 13 de septiembre de 1935. <<

[110] Eberlein. Was *1st deutsch,* cit., pág. 17. <<

[111] Wilhelm Westecker, en *KDR*, marzo de 1938. pág. 86. <<

[112] Walter Horn, en *KiDR*, abril de 1939. pág. 123. <<

[113] Scholz, en *KiDR*, agosto de 1938. <<

[114] Horn, en *KiDR*, abril de 1939, pág. 122. <<

[115] Ibid. <<

[116] R. Walther Darré Trad, inglesa en Mosse. págs. 148 149. <<

[117] Ibid. pág. 148. <<

[118] Reseña de la exposición, en *Das Bild*, 1935, pág. 370. <<

[119] Paul Hermann. *Deutsche Rassen hygiene,* págs. 17 21. Trad, inglesa en Mosse, págs. 3637. <<

[120] Eberlein, Was 1st *deutsch*, cit., pág. 18. <<

[121] Ibid. págs. 56 59. <<

[122] Baldur von Schirach, en B. Kroll, *Deutsche Mater der Gegenwart*, Berlín, 1937, págs. 140 y ss. <<

[123] Hermann. *Deutsche Rassenhygiene*, págs. 17-21. Trad, inglesa en Mosse. pág. 36. <<

[124] Hitler, citado en *VB*. 15 de septiembre de 1935. <<

[125] Michael: Ein Deutsches Schicksal, *Múnich*, 1929. pág. 41. <<

[126] Reichminister Rudolf Hess, en un mitin de la Asociación de Mujeres; en *VB*. 27 de mayo de 1936. <<

[127] *Frankfurter Zeitung*, 11 de agosto de 1933. Trad, inglesa en Mosse, pág. 45. <<

[128] *Frankfurter Zeitung*. 1 de junio de 1937. Trad. Inglesa en Mosse, pág. 43. <<

[129] *Der SAMann*, 18 de septiembre de 1937. Trad, inglesa en Mosse, págs. 4849. <<

[130] *VB. 2* de febrero de 1936. <<

[131] Fritz Zadow, «Kulturbewusstsein und nationale Wirklichkeit», en Hans Heyse (ed.). *Kant- Studien*, vol. 41. 1936, pág. 14. <<

[132] Otto Kuemmel, en *KiDR*, marzo de 1940, pág. 76. <<

[133] Scholz, en *KiDR*. septiembre de 1940, pág. 236. <<

[134] Horn, en *KiDR*. diciembre de 1940. pág. 374. <<

[135] Scholz, «Zukunftsbewusste deutsche Kunst», VB, 4 de julio de 1942. <<

[136] Robert Volz, en KiDR. noviembre de 1938 <<

[137] Heinrich Garbe, «Rassische Kunsterziehung», *Nationalsozialistisches Bildungswesen*, 1938, pág. 664. <<

[138] Rittich…Zum Tode von Prof. Elk Eber». *VB*. 15 de agosto de 1941. <<

[139] Horn, en *KiDR*. noviembre de 1942, pág. 282. <<

[140] Karl Horst Behrendt, «Deutsche Künstler und die SS», VB. 18 de junio de 1944 <<

[141] Horn, en *KiDR*. febrero de 1942. <<

[142] *Das schwarze Korps*. 19 de junio de 1935, pág. 12. <<

CAPITULO 9
LA ESCULTURA

[143] Horn, «Vorbild und Verfechtung», *Nationalsozialistische Monatshefte*. septiembre de 1939, pág. 832. <<

[144] Hitler en Múnich. 18 de julio de 1937; en *VB*. 19 de julio de 1937. <<

[145] Werner, «Erster Gang durch die Kunstaustellung», *DAZ*, 20 de julio de 1937. <<

[146] Hitler, discurso del Día del Partido, Nuremberg; en *Berliner Lokal-Anzeiger*, 2 de septiembre de 1933. <<

[147] Olympische Rundschau, *abril de 1939*. <<

[148] *KDR*, abril de 1941. <<

[149] Comentario de la película *Josef Thorak*, Archivo Nacional (Bundesarchiv) de Coblenza. <<

[150] Comentario de la película *Arno Breker*, Archivo Nacional de Coblenza. <<

[151] Werner Rittich. en *KDR*, enero de 1942. <<

[152] Bertrand Dorléac, *Histoire de I'Art*. Paris, 1 940 1944, pág. 83. <<

[153] Scholz, en *KDR*. julio de 1942. <<

[154] Bouchard, en *Illustration*, 7 de febrero de 1942. <<

[155] Cf. Magdalena Bushart, «Überraschende Begegnung mil alten Bekannten», en Berthold Hinz (ed). 50 *Jahre danach*, Marburgo, 1989 <<

[156] *Deutsche Wochenschau*. n.º 518. Archivo Nacional de Coblenza <<

[157] Wilhelm Westecker, en KiDR, octubre de 1938 <<

CAPITULO 10
HITLER Y LOS ARQUITECTOS

[158] «Die Begabung des Einzelnen. Fundament für alle». *Hakenkreuzbanner*, 10 de junio de 1938. <<

[159] Heinrich Hoffmann, *Hitler* Was My *Friend*, trad, inglesa de RH Stevens, Londres, 1955, pág. 184. <<

[160] Franz Moraller, citado en *Mitteilungsblatt der RKdbK*. 1 de agosto de 1937, pág. 12. <<

[161] Hitler en Múnich, 22 de enero de 1938; en *VB*, 24 de noviembre de 1938. <<

[162] Hitler en Nuremberg; en *VB*. 9 de septiembre de 1937. <<

[163] Hitler en Berlín, 27 de noviembre de 1937; en *Frankfurter Zeitung*, 29 de noviembre de 1937. <<

[164] «Nationalsozialistische Baukunst», en *Mitteilungsblatt der RKdbK*. 1 de septiembre de 1939. pág. 1. <<

[165] Hitler en Nuremberg. 11 de septiembre de 1935, en *DAZ*, 13 de septiembre de 1935. <<

[166] Moderne Bauformen, *vol. 35. 1936*. <<

[167] Bettina Feistel Rohmeder. «Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten», 1933, en *Im Terror des Kunstbolschewismus*, Karlsruhe, 1938. <<

[168] De un noticiario cinematográfico del Archivo Nacional de Coblenza. <<

[169] Comentario de la película *Beim Bau der Autobahn,* Archivo Nacional de Coblenza. <<

[170] Ibid. <<

[171] *Moraller, citado en* Mitteilungsblatt der RKdbK. 1 de agosto de 1937, pág. 12. <<

[172] Hitler en Nuremberg, en *VB*. 9 de septiembre de 1937. <<

CAPITULO 11
LAS CIUDADES DE HITLER

[173] Hitler en Múnich. 22 de enero de 1938; en *VB*, 24 de noviembre de 1938. <<

[174] Goebbels, citado en Klaus Backes. *Hitler und die bildenden Künste*, Colonia, 1988 <<

[175] *Dr Adolf Dresler. Das* Braune Haus und das Verwaltungsgebäude der Reichsleitung der NSDAP in München. *Múnich. 1937, pág. 9.* <<

[176] Rolf Badenhausen, «Betrachtungen zum Bauwillen des Dritten Reiches», *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1937, pág. 222 <<

[177] Bauten des Gegenwart, *pág. 32*. <<

[178] *Hans Sebastian* Schmid. *Kunst und Stilunterscheidung für Laien, Kunstfreunde und Gewerbetreibende und für den kunstgeschichtlichen und stilkundlichen Unterricht, Leipzig. 1937, pág. 67*. <<

[179] Goebbels, citado en Backes, *Hitler und die bildenden* Künste. <<

[180] Ibid <<

[181] Alex Heilmeyer. *KDR*, octubre de 1938, pág 296. <<

[182] Gerdy Troost (ed.), *Das Bauen im neuen Reich*, Bayreuth. 1943, I. pág. 20. <<

[183] Georg Weise, en *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1935. pág. 407. <<

[184] *Goebbels, citado en Backes.* Hitler und die bildenden Künste. <<

[185] *Bauten der Gegenwart, págs 5354 <<*

[186] Albert Speer, *Inside the Third Reich: Memoirs*. traducción inglesa de Richard y Clara Winston, Nueva York. 1970. pág. 59. <<

[187] Neville Henderson. *Failure of a Mission*, Nueva York. 1940, pág. 72. <<

[188] Wilhelm Lotz. «Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg», *KDR*. 1938, pág. 264. <<

[189] Ibid. <<

[190] *Johannes Eichmann,* Deutsche Seele, deutscher Mensch, deutsche Kultur und *Nationalsozialismus*, Leipzig, 1933, pág 14, <<

[191] Wilhelm Lotz. «Das Reichsparteitagsgelände». cit, pág. 264. <<

[192] Speer, *Ins* ide *the Third Reich*, cit, pág. 81. <<

[193] Citado en *KiDR*. agosto de 1939, pág. x. <<

[194] Speer, op cit, pág. 112. <<

[195] *Goebbels, citado en Backes, Hitler und die bildenden Künste*. <<

[196] Ibid. <<

[197] Hitler. «Bauen im dritten Reich., en *KiDR*, septiembre de 1939. <<

[198] Speer, op. cit. pág. 102. <<

[199] Ibid., pág. 114. <<

[200] Giesler. en «Bauen im dritten Reich». *KiDR*, septiembre de 1939. <<

[201] Rudolf Wolters, «Werk und Schöpfer», KiDR, agosto de 1939. <<

[202] Ibid. <<

[203] Speer, op. cit , pág. 103. <<

[204] Wilhelm Lotz, «Die Innerräume der neuen Relchskanzlei». *KiDR*. 1939. <<

[205] Ibid. <<

[206] Para más información, véase Wolfgang Schache, «Fremde Botschaften», *Transit*, B Berlín 1987. <<

[207] Comentario de un noticiario cinematográfico que se encuentra en el Archivo Nacional de Coblenza. <<

[208] Arno Breker, «lm Strahlungsfeld der Ereignisse 19251 965». *Preussisch Oldendorf*, 1972, pág. 95. <<

[209] Goebbels, citado en Backes, *Hitler und die bildenden* Künste <<

[210] Ibid. <<

[211] *Troost (ed.)*, Daus Hauen in neuen Reich, *1, pág 20*. <<

[212] Para más información, véase también *Kunst auf Befehl*, Múnich. 1990. <<

[213] Para los proyectos relativos a Linz, vid además Ingo Sarlay, «Hitropolis», en *Kunst auf Befehl*, Múnich. 1990 <<

CAPITULO 12
EL ESTILO AUTÓCTONO

[214] Karl Neupert, «Die Gemeinschaft formt das Bild der deutschen Städte», *Heimatpflege- Heimatgestaltung*, apéndice de *Der Deutsche Baumeister*, 1939, nº 6. pág. 64. <<

[215] Julius Schulte Frohlinde, *Die landschaftlichen Grundlagen*, pág. 9. <<

[216] Wendland. Kunst *und Nation*, pág. 19. <<

[217] Comentario de la película *Deutsche Heimstatten*. Archivo Nacional de Coblenza. <<

[218] Ibid. <<

[219] Werkhefte für den Heimbau der Hitlerjugend, *Leipzig, 1937, pág. 42*. <<

[220] Comentario de la película *Neue Heimstatten*, Archivo Nacional de Coblenza. <<

[221] Bauten der Gegenicart. <<

[222] Werkhefte fur den Heimbau der Hitler-Jugend, *pág. 42*. <<

[223] Dr. Wilhelm Rüdiger, en *KiDR*, enero de 1939. <<

[224] Speer, op. cit, pág. 46. <<

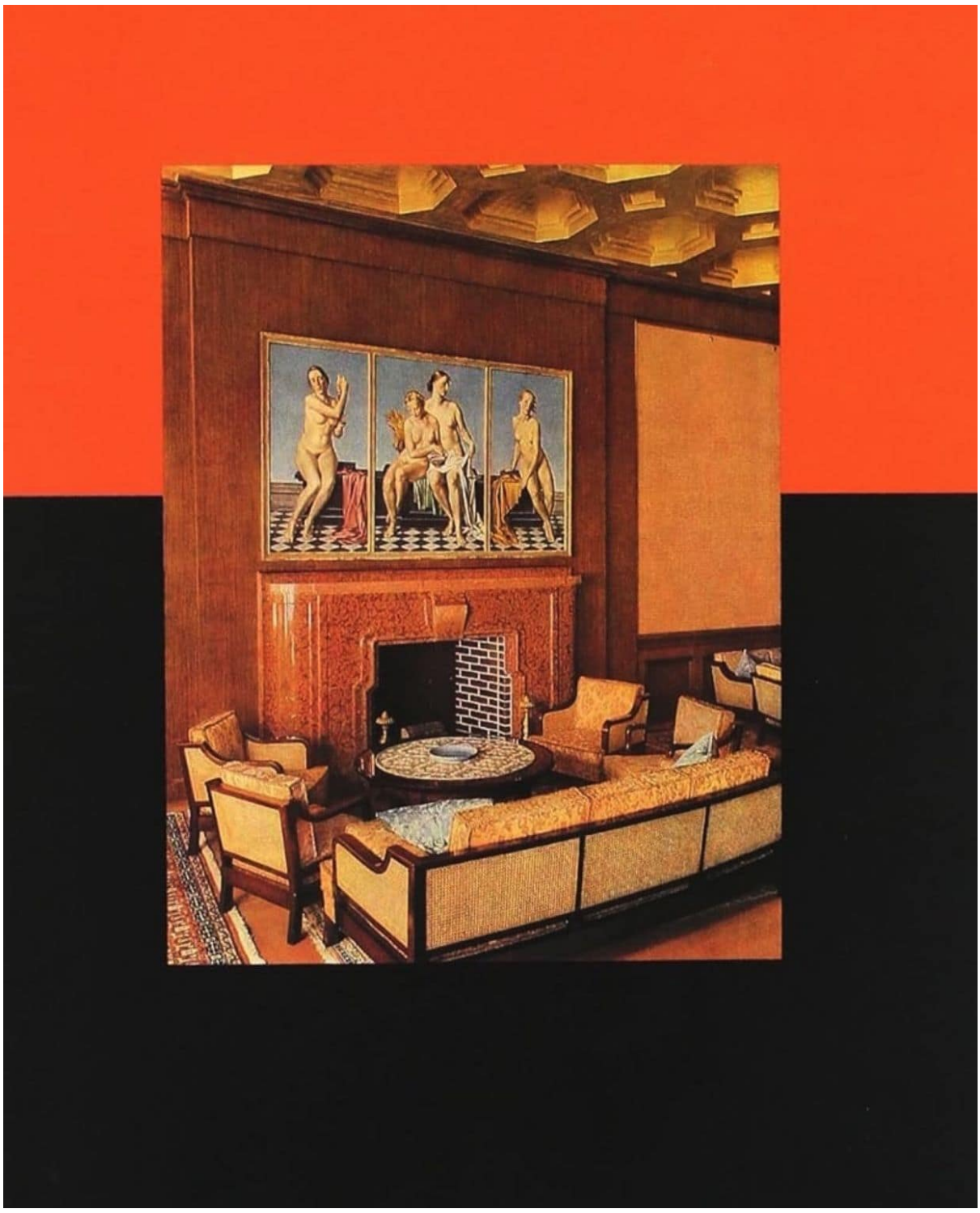
[225] Ibid., pág. 90. <<

[226] Ibid. págs. 8890. <<

[227] Richard Pfeiffer, *Die usbekische Kunst*, 1935, pág. 19. <<

[228] Rudolf Rogier, en *KiDR*, marzo de 1938, pág. 68. <<

[229] Giesler, en *Mitteilungsblatt der RKdbK*, 1 de agosto de 1938 <<

[230] Heinrich Hartmann, «Der Feierraum», *Musik in Jugend und Volk*. 1 937 1938. pág. 456. <<

[231] Hitler. 1942. citado en Henry Picker. *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier,* Stuttgart. 1976, pág. 481. <<